

PROTÉE



théories
et pratiques
sémiotiques

volume 23 numéro 3
automne 1995

répétitions esthétiques

collaborateurs

MARIE-LAURE BARDÈCHE
HAL FOSTER
LOUIS FRANCCÉUR
MARIE FRANCCÉUR
JOHANNE LAMOUREUX
MONIQUE LANGLOIS
FRANÇOIS LATRAVERSE
MANON REGIMBALD
FERNANDE SAINT-MARTIN

iconographie

MELVIN CHARNEY

hors dossier

SERGE CARDINAL

PROTÉE paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'UQAC, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche (Fonds institutionnel de recherches), l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles et le Département des arts et lettres de l'UQAC.

Directeur : Jacques-B. Bouchard. Adjointe à la rédaction : Michelle Côté. Secrétaire à l'administration : Édith Chrétien. Assistant à la diffusion : Jean-Pierre Vidal. Assistant à l'administration : Rodrigue Villeneuve. Assistant à la rédaction : Fernand Roy. Responsable du présent numéro : Manon Regimbald.

Page couverture : *Gratte-ciel, cascades d'eau / rues, ruisseaux... une construction* de Melvin Charney, 1990-1992. Photo Carlos Letona.

Comité de rédaction :

Jacques-B. BOUCHARD, Université du Québec à Chicoutimi
Mireille CALLE-GRUBER, Queen's University
André GERVAIS, Université du Québec à Rimouski
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal
Johanne LAMOUREUX, Université de Montréal
Richard SAINT-GELAIS, Université Laval
Jean-Pierre VIDAL, Université du Québec à Chicoutimi
Rodrigue VILLENEUVE, Université du Québec à Chicoutimi

ABONNEMENT (3 numéros/année)

TPS et TVQ non incluses pour la vente au Canada.

Mode de PAIEMENT : Chèque (tiré sur une banque canadienne)
ou mandat-poste libellés en dollars canadiens.

Comité Conseil international :

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Eric LANDOWSKI, École des Hautes Études en Sciences Sociales
(Groupe de recherches sémio-linguistiques)

INDIVIDUEL (version imprimée)

Canada : 29\$ (15\$ pour les étudiants)

États-Unis : 34\$

Autres pays : 39\$

Comité de lecture* :

Denis BELLEMARE, Université du Québec à Chicoutimi
Paul BLETON, Téléq
Marcel BOUDREAU, Université Laval
Enrico CARONTINI, Université du Québec à Montréal
Gilbert DAVID, Université de Montréal
Gabrielle FRÉMONT, Université Laval
Louisette GAUTHIER-MITCHELL, Université du Québec à Montréal
Jean-Guy HUDON, Université du Québec à Chicoutimi
Suzanne LEMERISE, Université du Québec à Montréal
Pierre MARTEL, Université de Sherbrooke

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus
des dossiers thématiques et des articles reçus.

INSTITUTIONNEL

Canada : 34\$

États-Unis : 44\$

Autres pays : 49\$

CHAQUE NUMÉRO (version imprimée)

Canada : 11,25\$ (6\$ pour les étudiants*)

États-Unis : 13,25\$

Autres pays : 14,25\$

* le tarif étudiant n'est pas appliqué en kiosque

INDIVIDUEL (version électronique)

Canada : 12\$ (7\$ pour les étudiants)

États-Unis : 15\$

Autres pays : 15\$

INSTITUTIONNEL

Canada : 15\$

États-Unis : 17\$

Autres pays : 19\$

CHAQUE NUMÉRO (version électronique)

Canada : 7\$ (4\$ pour les étudiants)

États-Unis : 8\$

Autres pays : 9\$

Collaborateurs à titres divers du volume 23 :

Lucie BOURASSA, Université de Montréal
Marie CARANI, Université Laval
Robert DOLE, Université du Québec à Chicoutimi
Jean Fiset, Université du Québec à Montréal
Frances FORTIER, Université du Québec à Rimouski
Gleider HERNANDEZ, Université du Québec à Chicoutimi
Christine KLEIN-LATAUD, Université York
Lori MORRIS, Université du Québec à Chicoutimi
Anne-Marie PICARD, University of Western Ontario
Lucie ROY, Université Laval
Yves SAINT-GELAIS, Université du Québec à Chicoutimi
Agnès WHITFIELD, Université York

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), Canada G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5396, télécopieur : (418) 545-5012. Adresse électronique : protee@uqac.quebec.ca. Distribution : Diffusion Parallèle, 1650, boulevard Lionel-Bertrand, Boisbriand, Québec, J7E 4H4, (514) 434-2824. PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication. PROTÉE est indexée dans Repère, Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique. L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie LT Ltée de Chicoutimi. Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada.

théories et pratiques sémiotiques

PROTÉE

volume 23, numéro 3 automne 1995

Ce dossier a été préparé sous la responsabilité de Manon Regimbald

répétitions esthétiques

PRÉSENTATION DU DOSSIER / *Manon Regimbald* 5

IDENTITÉ ET RÉPÉTITION / *François Latraverse* 7

SUR L'IMPOSSIBLE RETOUR DU MÊME / *Fernande Saint-Martin* 13

LES IMAGES VIDÉO ou la répétition dans la « reliance » / *Monique Langlois* 21

L'INÉNARRABLE. Des effets de la répétition sur la narration / *Marie-Laure Bardèche* 29

ABDUCTIONS ET RÉPÉTITIONS ETHÉTIQUES / *Louis Francœur* 39

POUR UNE POÉTIQUE DU CYCLE / *Marie Francœur* 47

... ET SI LE SIGNE NE SE POURSUIVAIT QU'À FORCE DE RÉPÉTITION ? / *Manon Regimbald* 61

QU'EN EST-IL DU NÉO DANS LA NÉO-AVANT-GARDE ? / *Hal Foster* 71

Réponse à Hal Foster ou le « recyclage » comme répétition / *Johanne Lamoureux* 80

MELVIN CHARNEY présenté

par Manon Regimbald : *L'abîme de la répétition* 85

HORS DOSSIER

ENTENDRE LE LIEU, COMPRENDRE L'ESPACE, ÉCOUTER LA SCÈNE / *Serge Cardinal* 94

RÉSUMÉS / ABSTRACTS 100

NOTICES BIOGRAPHIQUES 102



Melvin CHARNEY, *Les Maisons de la rue Sherbrooke*, 1976, photomontage.
Coll. Centre canadien d'architecture.

répétitions esthétiques

In Zen they say : If something is boring after two minutes, try it four. If still boring, try it for eight, sixteen, thirty-two, and so on. Eventually one discovers that it's not bory but very interesting.

John Cage

VOYAGER dans les profondeurs de la répétition en art et en littérature et chercher à mieux la comprendre dans le champ du signe constituent les grandes orientations de ce dossier. Pour y arriver, diverses approches – la philosophie, l'esthétique, l'histoire de l'art, la sémiotique, la psychanalyse et la rhétorique – ont été mises en commun afin d'éclairer cette « puissance propre de répétition qui serait aussi bien celle de l'inconscient, du langage, de l'art », selon Deleuze, ou encore, dit à la manière de Nietzsche et de Kierkegaard, cette « catégorie fondamentale de la philosophie à venir »¹.

Nous savons bien que la répétition prend appui aussi bien sur l'idée d'identité que sur l'idée de différence. « Originality as Repetition », écrivait Rosalind Krauss en soulignant ainsi judicieusement combien les modèles théoriques préoccupés par l'origine – que ce soient ceux de Freud, de Derrida ou de Foucault, ajoutons ceux de Peirce et de Wittgenstein – ont dû faire appel au concept de répétition². Et de fait, l'action de celle-ci, son mouvement et sa représentation oscillatoire ne mettent-ils pas inéluctablement en jeu la vie et la mort du signe ?

Et puis, le procès de la répétition – qui recouvre l'art, celui du passé comme celui d'aujourd'hui – questionne aussi l'esthétique et remonte vers elle ; tout à la fois, il trouble son mode antique, transgresse ses habitudes classiques et pousse à bout les paradigmes fondamentaux de la modernité contrainte paradoxalement, dans la foulée avant-gardiste, à l'historicisme et à l'exigence d'originalité. S'ensuit également sa participation à l'équivoque *postmoderne*. Ses va-et-vient, inquiétants et étranges, entre le multiple et l'original, la citation et le recyclage, le fragment et la série, l'*aura* et la reproductibilité de l'objet d'art, la soulèvent en quelque sorte par vagues renaissantes, tantôt minimalistes, tantôt foisonnantes et baroques, souvent au rythme du rite et du culte.

C'est à même cette fracture vive de la répétition que nos pérégrinations se sont dédoublées, dans l'interstice mouvant où se réfléchit le désir. Là d'où l'on peut surprendre subrepticement la règle qui sauve comme la règle dont on meurt.

Manon Regimbald

1 . G. Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, P.U.F., 1968, p. 1 et 12. C'est dans la force commune chez Kierkegaard et Nietzsche, que Deleuze découvre celle de la répétition, chacun d'eux, « à sa manière, fit de la répétition non seulement une puissance propre du langage et de la pensée, écrit-il, mais la catégorie fondamentale de la philosophie à venir ». Les italiques sont de nous.

2 . R. Krauss, « Originality as Repetition », *October*, n° 37, 1986, p. 35-41.

IDENTITÉ ET RÉPÉTITION

FRANÇOIS LATRAVERSE

DANS un passage célèbre des *Recherches philosophiques* (§199), Wittgenstein demande : « Ce que nous appelons “obéir à une règle” est-il quelque chose qu’un seul homme peut faire une seule fois dans sa vie ? ». Comme souvent dans ce qu’on appelle la « seconde manière » de Wittgenstein, et en particulier dans cette œuvre polyphonique que sont les *Recherches*, la réponse n’est pas immédiatement donnée mais il ressort aussi bien de la position adoptée sur le problème du langage privé que de l’ensemble du traitement de la question « Qu’est-ce que suivre une règle ? », qu’elle se trouve du côté de la pratique collective et reproductible. Cette réponse est négative : nous devons être plusieurs et nous devons pouvoir répéter les actions que la règle, apparemment, commande¹.

La répétabilité de la règle est ainsi le fait aussi bien de la multiplicité des agents qui la suivent que de la multiplication des occasions où elle est appliquée. C’est pratiquement là un trait de sa définition : nous n’appellerions pas « règle » une consigne, un précepte, une recette, une façon de faire qui appartiendraient à une seule personne et qui ne serviraient qu’une seule fois ou qui produiraient à chaque fois un résultat différent. Cette idée est évidente et simple, mais il y a dans cette idée simple et évidente plusieurs éléments qui méritent d’être examinés.

Le premier a trait à la singularité de l’agent. Qu’est-ce qui interdit qu’une règle ou un ensemble de règles soient appliqués par une seule personne ? Après tout, ces langues qui meurent doivent bien avoir un *dernier* locuteur et l’innovateur d’un système (de règles) quelconque doit bien être le *premier* à faire quelque chose. De sorte que la singularité n’est pas un obstacle rédhibitoire à la régularité, elle est au contraire parfaitement compatible avec elle. J’ai ailleurs² imaginé un individu appelé Idios (au sens grec de singulier) ou Privatus, qui entreprendrait d’élaborer une langue, avec ce qu’il faut pour cela, c’est-à-dire une structure syntaxique, une interprétation sémantique et une autre phonétique (disons que ce locuteur a limité sa fréquentation de la théorie chomskyenne à *Aspects of the Theory of Syntax*), une langue dont il pourrait être le seul locuteur. Cette langue, si étrange que soit la cérémonie de son élaboration, pourrait être bien faite, pourrait fonctionner lors de

transactions certes particulières, mais qui ne se distingueraient pas typiquement de celles que nous pratiquons tous les jours au moyen de ces langues que nous n'avons pas faites. Il est certain que le modèle d'inspiration d'Idios se trouve dans une représentation de la langue ou des langues accessibles car, comme on se plaît à le répéter à l'envi sous divers cieux, ce n'est que sur un fond de tradition que l'innovation est concevable, il n'y a de rupture que face à ce qui est établi, le langage se présuppose toujours lui-même, etc.

Aussi Wittgenstein entend-il moins la singularité effective, pratique, réelle que la singularité potentielle ou, comme il le dit, logique. Un langage logiquement privé ou – par analyse du langage en certains de ses éléments constitutants – des règles logiquement privées sont un langage ou des règles qu'une seule personne *peut* comprendre, un langage ou des règles nécessairement idiolectaux, qui ne sont par principe accessibles qu'à leur auteur (on comprendra que cette personne doit les avoir inventés à son propre usage, et non les avoir reçus d'autrui, à défaut de quoi la clause de singularité logique serait outrepassée).

Le second élément est que la règle doit être répétée. Ici encore, il ne s'agit pas d'une répétition effective, pratique ou réelle, mais d'une répétition potentielle ou logique. Une fois qu'il a défini une règle quelconque (par exemple, l'accord du prédicat avec le signe astrologique du locuteur), Idios n'est pas *tenu* de la répéter. Il peut très bien la mettre en quelque sorte en réserve et passer à autre chose. Il est toutefois de la nature de la règle qu'elle *puisse* être appliquée en plusieurs occasions, à défaut de quoi ce n'est pas une règle et ce n'est même rien d'*appliqué*, puisque ce qui est appliqué doit être distinct de son application, de son incarnation dans des circonstances particulières. Cela laisse évidemment entière une question importante : celle de la nature des relations existant entre la règle et ses applications. J'y reviendrai plus loin.

Un troisième élément est que la règle doit livrer à chaque fois le même résultat. Dans les cas contraires, il est possible qu'une règle existe quand même, mais il est certain qu'elle n'a pas été suivie. C'est dans le contexte de la philosophie des mathématiques que Wittgenstein a élaboré l'essentiel de cette problématique et les exemples qu'il donne sont le plus souvent des exemples arithmétiques. C'est là un domaine d'où la surprise est

en principe exclue, du moins aux étages inférieurs, car si nous en venions à considérer qu'une opération peut livrer tantôt un résultat, tantôt un autre, c'est toute notre conception des mathématiques qu'il faudrait réviser, en changeant le sens de ce que c'est qu'*être certain*, *s'attendre à*, *se fier à*, sans parler de simplement *comprendre*, *compter* et *calculer*. Toutes les règles ne sont toutefois pas mathématiques et il est beaucoup de cas où la régularité ne semble pas avoir le caractère inexorable de la certitude du mathématicien, des cas où c'est relativement à des données supplémentaires, des données autres que la règle, que le même résultat peut être évalué.

Que faut-il entendre par « le même résultat » ? La réponse est en général cherchée du côté de formulations comme : « si je fais la même chose deux ou *n* fois, j'ai à chaque fois des résultats identiques », mais il est évident que cette formulation est parfaitement circulaire. Cette circularité est sans doute inévitable. La raison en est que la notion d'identité est, comme le cartésianisme le soutenait de la notion d'idée, si claire et si distincte qu'elle ne saurait être remplacée par aucune autre, sauf par une notion qui la redoublerait par paraphrase ou synonymie. Mais si élémentaire qu'elle soit, l'identité doit encore être reconnue puisque le résultat ne dit pas de lui-même qu'il est identique. On cite parfois à ce chapitre l'exemple d'une règle des échecs qui stipule que si, après un certain nombre de coups, les pièces sur l'échiquier se trouvent dans les mêmes positions qu'elles occupaient à un autre moment, la partie doit être déclarée nulle. Mais que faut-il entendre par « la même position » ? S'agit-il de la même position formelle (il y a là une tour, là rien, là un pion, etc., jusqu'à la couverture totale de l'échiquier) ? Ou s'agit-il plutôt d'une identité matérielle (*ce* pion était sur *cette* case, *ce* cavalier sur *cette* autre, etc.) ? Ça fait une différence, puisque selon une conception on arrête et on n'a ni gagné ni perdu et selon l'autre on continue et on peut alors gagner ou perdre. Cette différence n'est pas une différence *dans* l'identité, mais une différence *à propos* de l'identité, ce qui montre d'abord que l'identité doit souvent être reconnue, jugée et qu'elle saute par conséquent moins aux yeux qu'à l'esprit, ce qui montre ensuite que la formulation de la règle ne règle pas toujours par avance tous les cas.

Wittgenstein avait pour cible ce qu'on pourrait

appeler « la conception magique » de la règle, selon laquelle celle-ci est pourvue d'une force obscure qui lui est propre, qu'on peut repérer sous deux formes principales. La première est l'idée qui veut que l'usage futur soit d'une manière quelconque contenu dans la règle, comme si toutes les étapes étaient potentiellement franchies dès l'énoncé de la règle. La seconde figure de cette conception magique est que la règle m'inspire, qu'elle me souffle les modalités de son application.

Sans entrer dans le détail de ce que Wittgenstein associait à cette conception, on peut dire que la notion de détermination y est cruciale : nous disons qu'une règle détermine ses applications, qu'elle possède une possibilité d'action qui s'étend jusqu'à ses diverses mises en œuvre, que c'est de là qu'elle tire son pouvoir. Comment faut-il entendre cette connexion ? Il y a deux – et, à ce niveau, seulement deux – réponses possibles : ou bien la connexion est externe, ou bien elle est interne.

Par « connexion externe », on veut dire que la règle est énoncée publiquement et que son adéquation avec ses résultats ne peut être jugée que par une mise en corrélation de son énoncé avec une pratique. Ce qu'on signifie par « connexion interne » est plus compliqué et la confusion entre deux sens est la cause du problème spécifique que Wittgenstein s'est employé à dénouer. Une règle peut être interne en ce que je dois toujours l'interpréter, comme s'il me fallait entendre une voix intérieure qui me dise comment je dois agir. Une règle peut aussi être interne en ce que la connexion entre la règle et la pratique qui consiste à lui obéir est conceptuelle et non factuelle (c'est ainsi que les gens font) ou statistique (c'est ainsi que les gens font le plus souvent ou c'est ainsi que font la plupart des gens). Devant ces possibilités, le choix recommandé par Wittgenstein est que nous n'avons pas besoin d'une telle voix intérieure et que la connexion est conceptuelle, en ceci que nos concepts – si ce sont des concepts, pour que ce soient des concepts – ne sont pas si fragiles ou incertains qu'ils aient besoin d'un appui extérieur. En revanche, seul cet appui peut constituer un *critère* permettant de dire de quelqu'un qu'il ou elle a compris la règle.

Ainsi, lorsque nous disons qu'une règle détermine les étapes de son application, soit, d'une part, nous voulons dire que la règle détermine ses résultats pour une

population donnée du fait que ces gens ont été amenés causalement (disons : par leur éducation, terme qui va du dressage à la participation empathique) à faire tous la même chose lorsqu'on leur dit « faites cela », par opposition à d'autres qui ne sauraient que faire, qui feraient n'importe quoi ou dont le comportement dévierait de ce que nous estimons être le comportement correct – et dans ce cas, le comportement est le critère décisif qui nous permet d'imputer à quelqu'un la maîtrise de la règle. Soit, d'autre part, nous cherchons à contraster les unes par rapport aux autres différentes formes de règles et disons par exemple que nous appelons *x* la règle qui détermine tel résultat et *y* celle qui détermine tel autre – et dans ce cas, l'énoncé « La règle *x* détermine le résultat *a* » n'est pas un énoncé d'observation, mais un énoncé (grammatical) portant sur la *forme* de la règle.

Il n'y aurait ainsi aucun autre élément déterminant, aucune force de la règle distincte de la compréhension que nous en avons, conception qui se reflète dans ce que nous faisons. Conceptualisme éhonté! clameront les uns, sensibles au fait qu'il faut encore faire quelque chose une fois qu'on a compris. Réalisme primaire, pour tout dire behaviorisme !, s'insurgeront les autres, qui estiment que l'action n'est pas tout et qu'il faut encore savoir, penser et comprendre. En tout cas, réductionnisme répréhensible ! s'entendront-ils tous finalement.

Aurions-nous raté quelque chose d'essentiel ? Serions-nous passés à côté d'un élément sans lequel suivre une règle ne serait pas suivre une règle, faire la même chose ne serait pas faire la même chose, parler ne serait pas parler, qui sait ? peindre ne serait pas peindre ? Wittgenstein est d'esprit économe : non seulement, comme souvent en philosophie, il ne veut pas multiplier les entités *propter necessitatem*, mais il voit de plus dans le fait de les postuler dans tous les lieux intermédiaires un expédient d'une commodité excessive et, estime-t-il, parfaitement vaine. C'est en particulier de la somme des manœuvres, des médiations ou des créations regroupées sous l'idée d'« interprétation » qu'il entend sinon nous débarrasser, du moins montrer le caractère postiche.

Dans un passage spécialement vigoureux, en tous cas un passage net des *Recherches philosophiques* (§201), Wittgenstein écrit : « C'était là notre paradoxe: une

règle ne pouvait déterminer aucun comportement, puisque tout comportement peut être mis en accord avec la règle ». Le paradoxe dont il s'agit est précisément celui auquel Saul Kripke, dans *Wittgenstein on Rules and Private Language*, entend apporter une solution en faisant de « suivre une règle » une question d'accord empirique et statistique. Je ne veux pas entrer dans une discussion de cet ouvrage, qui a à mon avis fait couler trop d'encre, mais il vaut la peine de noter que Wittgenstein dissout le paradoxe au point même où il le formule, sans qu'il soit requis de chercher l'issue avant ou après le moment où le paradoxe apparent est introduit. Il vaut la peine de bien remarquer, contrairement à ce qu'a fait Pierre Klossowski dans sa très inventive traduction, les mots qu'il utilise : « tout comportement *peut être mis en accord avec la règle* » (« *da jede Handlungsweise mit der Regel in Übereinstimmung zu bringen sei* »). Autrement dit, il y a un moyen de rendre un comportement, et même tout comportement, en accord avec la règle, et ce moyen, c'est *l'interprétation*. On revient ici à l'idée selon laquelle il manquerait quelque chose à la règle pour qu'elle puisse agir, une puissance que nous seuls pourrions lui donner. Ce serait en fonction d'une interprétation qu'une chose serait la même qu'une autre, que deux actions seraient identiques, deux résultats comparables. Ce n'est pas une volonté de débouter les sujets ou les agents (encore que cela puisse être un effet marginal de l'opération, effet qui est sans doute recommandable au vu de certains débordements interprétatifs) qui se tient derrière la résistance de Wittgenstein à cette solution, mais bien plutôt le peu de secours que nous pouvons attendre de l'interprétation dans ce cas. On peut même dire qu'il s'agit moins d'un manque de secours que d'une solution plus ruineuse que le problème qu'elle devait au départ régler, qui est la nature du lien qui unit la règle et son application.

La stratégie est la même que celle qui rend impossible un langage privé : utiliser un langage ou suivre une règle est une pratique, sinon suivre une règle et croire suivre une règle ne pourraient plus être distingués. La conséquence finale de cela est que nous n'aurions plus besoin de règles car les interprétations aboliraient toutes les actions de toutes les règles possibles. Wittgenstein conclut ainsi ce paragraphe :

On peut voir qu'il y a ici un malentendu du simple fait

qu'au cours de la discussion nous avons donné une interprétation après l'autre, comme si chacune nous satisfaisait un instant, jusqu'à ce que nous pensions à une autre encore qui se trouverait derrière la précédente. Ce que cela montre, c'est qu'il y a une manière de saisir une règle qui n'est pas une interprétation, mais qui, suivant les cas particuliers de son application, se montre dans ce que nous appelons « obéir à une règle » et « aller à l'encontre de la règle ».

De là cette tendance à dire que toute action suivant une règle est une interprétation. Mais on ne devrait donner au terme « interprétation » d'autre sens que « remplacer une expression de la règle par une autre ».

Le paradoxe conçu par Wittgenstein tient au fait que nous sommes portés à insérer entre la règle et son application un terme intermédiaire, dont nous aimons à penser qu'il est de nature mentale et ainsi le rendre par « interprétation ». L'effet pervers de cet ajout est que si je dois passer par une interprétation lorsque j'applique une règle et si « interpréter » veut dire « signifier ou indiquer la manière dont la règle doit être appliquée », le prédicat « suivre une règle » devient lui-même inapplicable puisqu'il nous faut à chaque fois une autre règle pour savoir comment la règle elle-même doit être appliquée et ainsi de suite, à l'infini. Cet « infini » marque le terme de l'intérêt qu'il y a à parler encore de règles dans ce cas. Cette régression interprétative a aussi pour effet que l'impression de suivre la règle ne saurait plus être distinguée de l'obéissance à la règle. Une telle conséquence est d'autant plus délicate qu'elle s'étend aussi à l'identité, car si l'accord avec la règle est affaire d'interprétation et si l'identité de la règle est relative à l'identité des résultats qu'elle engendre, sera identique ce qui me semblera identique. Pour sauvegarder l'identité et la régularité, il suffirait donc de supprimer l'interprétation au profit de la liaison interne et conceptuelle.

Mais est-ce si simple ? Dans les cas typiques auxquels nous avons le plus souvent recours lorsque nous devons décrire et expliquer ce que c'est que suivre une règle (arithmétique, directions spatiales, etc.), sans doute ; car on ne voit pas trop ce que gagneraient l'apprenti mathématicien qui dirait avoir besoin d'un acte d'interprétation pour savoir si 7 et 5 font toujours 12 ou l'automobiliste égaré qui se pénétrerait de la

vision de la flèche avant de décider qu'elle doit être suivie en direction de sa pointe. Il existe toutefois nombre de cas où nous parlons de règles qui ne sont pas aussi nettement tranchées, des règles de composition par exemple. Avant de conclure de ces cas que la caractérisation de la règle que donne Wittgenstein est inadéquate, il faut remarquer qu'il n'est pas toujours aussi abrupt et qu'il pondère ce qu'il appelle l'« obéissance aveugle ».

Il écrit par exemple, dans les *Remarques sur les fondements des mathématiques*, « On suit la règle "mécaniquement". On se compare donc à un mécanisme. "Mécaniquement", cela veut dire : sans penser. Mais tout à fait sans penser (*denken*) ? Sans réfléchir (*nachdenken*) ». C'est le genre de déclaration qui l'a fait longtemps tenir pour un taxinomiste-behavioriste – c'est une insulte – par la tradition chomskyenne jusqu'à ce que des chomskyens – dont Chomsky – admettent que les objections de Wittgenstein ont une portée réelle. Ce que Wittgenstein soutient, c'est qu'aucun retour réflexif n'est nécessaire au fonctionnement de la règle et qu'il y a une unanimité paisible, voire régulière, sur la question de savoir si une règle a ou non été suivie. Cette unanimité constitue l'environnement *normal* des comportements en accord avec les règles³. L'important pour Wittgenstein est qu'on n'ait pas à se demander si une règle a été respectée ou – pour utiliser le vocabulaire qui est le sien depuis le *Tractatus*, peut-être un des seuls points où il n'y ait pas eu de changement entre la « première » philosophie et la « seconde » – que cela se montre de soi-même.

Qu'en est-il des cas où on peut débattre, des cas où il est nécessaire de réfléchir ? Des cas où il n'est pas évident que la même chose a été faite ? Il y a quand même un sens quelconque à discuter, à la manière de Panowsky, de la question de savoir si les règles de la pensée scolastique sont les mêmes que celles de l'architecture gothique, ou, à la manière de n'importe qui, si *Don Quichotte* est l'archétype du roman picaresque. Insensées, non mais elles relèvent, soutiendrait sans doute Wittgenstein, d'une confusion terminologique : sommes-nous bien certains qu'il s'agit là de règles et non de la reconnaissance d'une forme, de ces cas de « voir comme » (*sehen als*, *seeing as*) auxquels il s'attarde dans la deuxième partie des *Recherches* ?

Supposons que, voyant une descente de croix du Greco, je reconnaisse une ressemblance avec une publicité des pâtes Panzani⁴, supposons même que je la reconnaisse avec tellement de force et de conviction qu'il m'est désormais impossible de voir l'une sans penser à l'autre. On ne dirait pas, sans qualifier ses termes, que les mêmes règles de composition ont présidé à la création des deux œuvres. Ces règles – si même il s'agit encore de cela – sont des hypothèses que nous formulons pour donner une consistance au fait que nous percevons une relation entre les deux, il peut même s'agir dans certains cas d'hypothèses historiques, mais on ne dirait pas que cette « même chose » produite par le peintre et le photographe tient son identité d'autre chose que de ma reconnaissance d'un « air de famille », reconnaissance que je peux étendre autour de moi, en amenant d'autres que moi à la ressentir comme je l'ai ressentie.

On peut faire école sur des intuitions comme celle-là, c'est-à-dire, pour parler à nouveau de détermination, qu'on peut amener des gens à voir les choses d'une certaine façon, à constituer une communauté de voyants, puis amener cette communauté à identifier comme critère de son identité le fait qu'elle voit les choses ainsi. Il s'agit là d'une éducation du regard, de la formation d'une communauté interprétative, dont la force se mesurera peut-être à cela qu'on ne concevra plus rien exactement comme avant. Pour cette communauté, il se peut qu'il s'agisse de la formation d'un concept qui deviendra aussi nécessaire que celui de commutativité arithmétique ou d'inférence logique.

L'élément décisif est ici que, de la même manière que nous déposons des énoncés mathématiques comme des paradigmes de ce que nous tenons pour vrai et que nous donnons à qui semble les respecter un billet d'admission dans notre communauté – qui est non pas la communauté de ceux qui calculent bien, mais simplement celle de ceux qui calculent, qui font ce que nous appelons calculer –, nous constituons des communautés autour d'un certain nombre d'accords, le plus souvent tacites, concernant des jugements et des conditions du jugement, que nous nous entendons moins *pour* dire que x produit a qu'*autour* du fait que nous disons que x produit a . C'est cela qui nous rassemble et qui nous assure que nous nous ressemblons. Selon les cas, les communautés engendrées peuvent être

conflictuelles ou elles peuvent se dissoudre comme communautés du fait de leur conflit, l'unanimité peut être paisible ou s'abolir comme unanimité, l'identité peut s'imposer avec la force de l'évidence ou devoir reporter indéfiniment sa reconnaissance.

Entre les partisans d'une espèce d'héraclitéisme radical (la même chose ne saurait pas plus se produire deux fois que le fleuve dans lequel je me baigne demeurer le même d'une baignade à l'autre) et ceux qui soutiennent que nous ne faisons jamais que nous citer, nous reproduire, nous entregloser (comme disait Montaigne), refragmenter les formes infiniment répétées d'un même moule, le débat risque d'être ouvert d'autant plus longtemps qu'il a été formulé dans des termes qui interdisent au départ sa fermeture.

Identité ou différence dans la répétition ? Cela n'est pas simplement faire ou ne pas faire la même chose, cela veut aussi dire évaluer la solidité d'un jugement contre la vraisemblance de son contraire, discréditer par avance la dissension en reconnaissant – comme le recommandait Wittgenstein dans *Über Gewißheit* – que la formation d'un concept commun marque la limite de l'empirique, c'est-à-dire le point où nous devons décider aussi bien ce que nous sommes et comment nous parlons que ce que sont les choses.

NOTES

1. Je fais un peu violence, ce disant, à la somme des discussions de type exégétique qui ont été conduites entre 1981 (année de la publication du *Wittgenstein on Rules and Private Language* de S. A. Kripke, Oxford, Blackwell) et plus ou moins 1990 sur la question de savoir si la position wittgensteinienne est individualiste ou communautaire. On trouvera une bibliographie indicative dans *Wittgenstein, Lektion*, Département de philosophie, Université du Québec à Montréal, vol. I, n° 1, 1991. C'est la thèse sociologiste et statistique de Kripke, alors qualifiée de communautaire, qui a polarisé le débat en amenant des tenants de la position adverse à soutenir que la pratique qui consiste à suivre une règle n'est pas présentée comme « sociale » par Wittgenstein (par exemple, C. McGinn, *Wittgenstein on Meaning*, Oxford, Blackwell, 1985). Il est toutefois manifeste que Wittgenstein tient pour déterminant le caractère public de la règle et que cela est plus compatible avec une position communautaire et externaliste qu'avec une position individualiste et internaliste.
2. « Remarks on the "Majoritarian Account" », dans *Wittgenstein – Eine Neubewertung, Akten des 14. Internationalen Wittgenstein-Symposiums, Feier des 100. Geburtstages*, Vienne, Hölder-Pichler-Tempsky, 1990 ; aussi *La Communauté inquiète*, en préparation.
3. Je dis bien « en accord avec les règles » et non pas « gouvernés par les règles », car ce n'est pas parce qu'un résultat ne contrevient pas à une règle qu'il a été produit par elle. Cette distinction maintenant universellement reconnue mais établie pour la première fois par Wittgenstein est cruciale pour toute espèce de philosophie de la pratique humaine et en particulier pour la vigilance épistémologique minimale dont doit s'assortir l'attribution aux acteurs d'un savoir qui expliquerait leurs actions. Pour le dire simplement, l'existence de régularité dans la pratique n'est pas identique à la possession cognitive et réflexive de règles permettant cette pratique.
4. Cet exemple, comme on l'aura reconnu, n'est pas choisi au hasard. Il remonte à l'âge d'or (je veux dire l'enfance) de la sémiologie, quand Roland Barthes (« Rhétorique de l'image », *Communications*, 4, 1964, p. 40-51) explorait la connotation à l'occasion de l'analyse d'une réclame de féculent. Le rapprochement avec le tableau du Greco avait été fait dans un commentaire de ce texte.

SUR L'IMPOSSIBLE RETOUR DU MÊME

FERNANDE SAINT-MARTIN

L'ON NE SAIT par quel artifice aborder cette notion de répétition, qui conjoint aussi bien l'horreur de l'éternel retour du Même que la nécessité apaisante des rythmes profonds. Mille facteurs disparates sous-tendent son usage dans le postmodernisme, reflétant cette contradiction qui, à l'aube de la tradition philosophique, opposa le flux héraclitéen à l'immobilisme de Parménide. Car il n'y aurait de répétition que de ce qui perdure dans le temps.

Veut-on répéter le terme qu'il se dissout dans une avalanche de concepts différents : la réplique, le double, la citation, l'emprunt, le mimétisme, l'échantillon, le rythme, etc. Ou plus négativement, la rengaine, le ressassement, le cliché, l'obsession, le plagiat, et comme disait Gattari, la ritournelle ou Lacan, le disque.

Le mot « répétition » n'est pas vraiment un substantif, car il ne renvoie pas à un état mais à un verbe et à une action relativement problématique. Dans le domaine de l'art, il signifie un acte illocutoire reproduisant à nouveau des signifiants déjà structurés par une intentionnalité créatrice. Mais la notion s'évanouit lorsque la linguistique pragmatique veut l'interpréter selon les nouveaux états intentionnels qui l'accompagnent, conscients ou inconscients, conceptuels et affectifs, aussi bien selon les effets de contexte qu'ils subissent.

La pragmatique souligne, en effet, la difficulté conceptuelle de cette notion de répétition, puisque les états intentionnels accompagnant deux actes d'énonciation apparemment semblables, produits par un ou deux sujets, confèrent nécessairement à ces actes des fonctions et des sens différents. C'est-à-dire que lorsqu'on traite de signifiants produits par réplique, comme c'est le cas pour les mots, il ne s'agit toujours que d'homonymie, dont les signifiés différeront aussi bien par leur matérialité sémiotique que par leur fonction symbolique. Et comme le soulignait Eco (1976), une seule et même pièce de monnaie joue toujours des rôles différents dans des mains différentes et elle n'a pas le même sens pour l'enfant riche et pour l'enfant pauvre.

En tout état de cause, cette action qui ne manipule que des signifiants semblables n'a certes pas comme caractéristique d'être assertive, c'est-à-dire d'énoncer quelque chose *hic et nunc* qui relèverait du vrai et du faux. Elle traduit plutôt, assez obscurément, un mode d'ajustement du sujet énonciateur au réel à travers une identification aléatoire à d'autres sujets humains.

Dans ce contexte, la répétition est impossible à penser. Le terme décrirait un pseudo-phénomène observé seulement en surface, un signifiant sans signifié, une coquille vide. Comme s'étonnait déjà Deleuze :

[...] la répétition se dit d'éléments qui sont réellement distincts, et qui, pourtant, ont strictement le même concept. La répétition apparaît donc comme une différence, mais une différence absolument sans concept, en ce sens différence indifférente. (1972 : 26)

Mais la répétition peut aussi apparaître comme le simulacre d'un acte illocutoire qui n'ose se réaliser. Au mieux, la répétition de formules ou d'images est approximation et ruse en vue de se réapproprier le chemin du symbolique. À ce titre, pour n'avoir pas de corrélatif objectif, la notion de répétition ne continue pas moins de jouer un rôle prépondérant dans la psyché humaine. Au pire, la répétition quasi aveugle et inconsciente n'est que pure décharge, projection d'*éléments bêta*, comme disait W.O. Bion (1982), où les liens entre signifiants et signifiés sont rompus.

L'ESTHÉTIQUE DE LA RÉPÉTITION

Le concept de répétition est apparu comme un postulat nécessaire au sein de l'intuition cosmique déiste qui a prévalu, même en sciences, jusqu'aux débuts du 20^e siècle. La perfection nécessaire attribuée à un monde façonné par la divinité exigeait, en même temps que la parfaite régularité des formes planétaires et l'inéluctable répétition de leurs mouvements célestes, l'existence de lois naturelles où l'avenir se calque sur ce qui fut. Et la Nature sublunaire elle-même, si imparfaite qu'elle soit, ne pouvait que relever de cette logique, excluant un devenir qui serait chaotique et irréprésentable.

La stabilité du monde et de la pensée exigeait l'hypostasie de ces grandes régularités, créatrices de tout ce qui est et de tout ce qui vit : le jour et la nuit, les saisons, les marées, la systole et la diastole, la vie et la mort. Kierkegaard y a souscrit : « Si Dieu lui-même n'avait pas voulu la répétition, le monde n'aurait jamais été [...] La répétition : voilà la réalité et le sérieux de la vie » (1988 : 5).

Sur le plan culturel, pendant des siècles, l'art, la pensée et la science se sont voulus répétition, et même copie, d'un Livre autorisé ou d'une image ancienne, décrivant le monde. Mais quelle *imago mundi* l'art doit-il

copier : le monde perçu ou le monde conçu ? C'est sur le terrain que l'on qualifierait de cognitif, en dépit de ses incertitudes, que s'est d'abord définie, selon Aloïs Riegl (1978), l'esthétique de l'art. À certaines époques, l'art a revendiqué d'égaliser la nature, en produisant – en re-produisant –, de façon analogue, des rythmes d'expansions et de retours puissamment réglés, pensant rejoindre ainsi les sources de l'Être.

Cet art fondait ses barèmes de qualité et d'excellence sur les « répétitions esthétiques », selon l'expression de Kierkegaard. À d'autres moments, par ailleurs, l'artiste sentit la vanité d'une tentative de compétition avec « beaucoup plus grand que soi » et affronta plutôt le mystère, moins grandiose, des limites de sa propre expérience.

Les commentaires de Deleuze (1972 : 13) sur les raisons qui amenèrent Kierkegaard à contester la théorie des répétitions esthétiques font état de la fragilité de ses postulats épistémologiques. Selon le philosophe existentiel, cette hypothèse de la répétition ne s'appuierait que sur les minces abstractions que les balbutiements du savoir humain ont érigées en tant que connaissances vraies et suffisantes, pouvant constituer des « principes légiférants » sous le nom de lois de la Nature. Or, disait déjà Kierkegaard, ces principes légiférants sont inexacts, en particulier lorsqu'ils invoquent le principe de répétition.

Certes, la physique contemporaine n'a cessé de montrer combien toutes les répétitions macroscopiques ne sont pas réelles ou observables, mais répondent plutôt à un accommodement subjectif et anthropomorphique. Elle nous dit que la lune ne « répète » jamais la même orbite autour de la terre et qu'il faudrait maintenant admettre le caractère irréversible du Temps, inséparable de l'Espace et de la Matière.

Sans doute, le psychisme humain, comme celui des philosophes et des artistes, s'est mal résigné à l'abandon de la sécurité cognitive fournie par la notion de répétition. Comment faire face à la révélation d'un jeu capricieux du devenir des choses, sinon à celle d'un Dieu qui jouerait aux dés ! Et tels ceux qui sont confrontés au « scandale phallique » que présente le sexe de la mère, ils semblent répéter : « Je sais bien, mais quand même... peut-être la répétition existe-t-elle ! ».

Cette dénégation devant l'impossibilité de la répétition dans un monde instable s'appuie sur l'illusion

du principe d'identité qui fonde le *Logos* occidental. C'est-à-dire qu'on maintient l'hypothèse de Thalès de Milet à l'égard d'un cosmos qui serait conçu comme un « système conservatif » : un univers où « en dépit des échanges permanents entre ses différentes parties, il existerait dans le système un élément primordial indifférent aux échanges » (Nicolis et Prigogine, 1992 : 61). Cet invariant a pris le nom de substance ou d'essence chez Aristote, fondant la loi de l'identité, pour être réduit, plus récemment chez Lacan et Derrida, au simple statut d'un signifiant.

Seule, en effet, la permanence d'un élément invariant dans la structure des choses, nommément l'identité de la chose qui ne serait pas modifiée par les variations de dimension, de position, d'orientation, d'intensité ou de contexte, permet de parler de répétition. Mais tout s'oppose aujourd'hui à cette hypothèse épistémologique. Non seulement les transformations au sein de la vie biologique et humaine sont constantes et manifestes, mais au niveau des éléments primordiaux de l'univers, la flèche du Temps implique une instabilité foncière et une irréversibilité des processus fondamentaux qui les font souvent décrire comme stochastiques et comme fruits de regroupements quasi spontanés.

La croyance à l'identité et à la possibilité de la répétition qu'elle fonderait apparaît comme une fabrication conceptuelle qui, à l'instar de celle des grands nombres selon Husserl (1972), ne possède ni contenu définissable, ni référent véritable. Car en mathématique aussi, pour le dire autrement, ce n'est pas le caractère 'répétitif' de l'addition d'une unité à un nombre qui engendre la série des nombres, mais bien le phénomène dynamique de l'addition, génératrice de multiplicité et d'altérité.

Si on les considère comme signes, les mots, les sons ou les couleurs qui sont répétés dans un texte ne sont plus à chaque fois les mêmes mots, sons ou couleurs, parce qu'ils sont transformés par des contextes d'espace-temps différents. Et, de toute évidence, les sujets humains qui les proferent ou les perçoivent quelques minutes – ou quelques siècles plus tard – se sont déjà transformés du fait de leur énonciation de ces signes et de leur expérimentation sémantique.

Pour n'avoir pas de corrélatifs objectifs, les répétitions – qui caractérisent d'ailleurs l'imaginaire des mythes et des rites primitifs – sont souvent assimilées à des actions

à pouvoir magique. Pour une esthétique de la répétition, le fait même pour des énoncés verbaux ou visuels d'être « reproduits » comporterait une mystérieuse charge sémantique, émanant de l'acte même de répéter, indépendamment de ce qui serait répété.

C'est donc à un retour au mirage de la stabilité des identités qu'il faut relire la passion postmoderniste pour les emprunts, citations, mimétismes et allusions, c'est-à-dire des pseudo-répétitions de formes symboliques déjà existantes, dorénavant tronquées et décontextualisées. Toute parcelle du réel – ou du répertoire signifiant –, en ce cas, ferait éternellement un même sens. Tout signifiant déjà formé pourrait ainsi être appelé indéfiniment à jouer le même rôle, sans modification de sa relation au signifié. Pour avoir déjà été énoncé, un signifiant est présumé garder son identité sémiotique, même dans un contexte nouveau. Dans un monde symbolique changeant, les signifiants, autonomes et indestructibles, semblent se dresser, par le phénomène de répétition, comme les adversaires de l'évolution de la pensée et de la sensibilité. Parée du charme de « l'avoir été », et à l'encontre de la conclusion de Barthes (1980), la répétition permettrait de transcender la mort.

Dans cette optique, la responsabilité de la « création » artistique est tout entière dévolue aux percepteurs/perceptrices. L'art se suffirait de la production de « signifiants flottants », comme les décrivait Lévi-Strauss (1950), c'est-à-dire de la mise en scène de matériaux sensoriels hypostasiés, prélevés dans le réel ou la culture, pour être associés de façon plus ou moins aléatoire. À la suite des temps reviendrait la tâche de les pourvoir de fonctions symboliques dans la célébrissime sémiose infinie.

Paradoxalement, leurs signifiés étant toujours en devenir, ces formes d'énonciation, misant sur une identité propre et permanente du signifiant, feraient par ailleurs écho, de par leur incomplétude sémantique, à des modèles épistémologiques plus actuels. À travers l'une de ces métaphores dont Lakoff (1980) a expliqué le rôle fonctionnel dans la connaissance, ces répétitions locales illustreraient cette conception qui postule l'univers comme un *système dissipatif*, en perpétuelle mouvance et qui exclut les répétitions. En dissociant le signifiant du signifié, on doterait l'art d'un pouvoir mystérieux qui frappe l'imaginaire et qui restera inexplicable : « De l'identique naît l'altérité ».

Cette contradiction entre des identités qui subsistent en se transformant semble présider à une hypothèse de « déconstruction », où la pensée créatrice et l'art tenteraient, cette fois, de s'égaliser à une Nature conçue comme imprévisible et mouvante. Cela permet à notre époque d'accueillir avec indulgence les répétitions des « voleurs de mots » (Schneider : 1985) et d'images, des « plagieurs » de formes et d'usages éculés, produisant un délayage du déjà vu, du déjà dit, du déjà connu, sous prétexte que tout se métamorphose une fois porté par la flèche du Temps.

Cette nouvelle forme de mimétisme d'une nouvelle conception de la Nature constitue une « répétition esthétique », qui tomberait encore une fois sous le coup des jugements de Kierkegaard quant à ce qui en est de la fonction de l'art et de son champ de créativité propre.

Cette production en miroir de l'entropie universelle, nécessairement génératrice de pessimisme et d'amertume – ainsi qu'on a décrit le désenchantement de l'époque postmoderniste –, a négligé le facteur particulier qu'offre au sein du devenir le mouvement négentropique de l'aventure psychique humaine.

Ce glissement de sens dans la répétition esthétique, mimant diverses images du monde, s'est heurté plus récemment à la répétition qui s'autorise d'un ancrage dans la nature humaine, à partir de la métapsychologie et des analyses cliniques issues de la psychanalyse.

LA CONDUITE RÉPÉTITIVE

Comme les énoncés, les actes qualifiés de répétitifs ne le sont jamais vraiment, car ils agissent différemment sur leur environnement. Ils sont plutôt le produit de failles ou de carences à la fois dans les processus d'observation et de verbalisation du percepteur, qui synthétise abusivement la complexité des choses. Mais pour peu que le sujet humain croie à la possibilité de la répétition et tente de la produire, sa conduite de répétition ne peut que se distinguer et s'opposer au trajet évolutif de la représentation symbolique qui chemine selon des voies parallèles fort différentes.

La répétition factuelle d'un énoncé verbal ou visuel ne se signale pas comme un « penser », mais comme un passage à l'acte (un *acting out*), une décharge plutôt aveugle, étant donné le raccourci opéré dans le signifiant. Des constructions fragmentaires et figées sont utilisées, telles des choses en soi, qui seraient susceptibles

comme par magie de transformer des situations. Ces actes de répétition assumés par le sujet agissent comme des *éléments bêta*, bouchant la place où, selon les termes déjà cités de Bion (1982), une pensée vivante aurait pu naître. Ils sont passages et affirmations d'énergies diffuses, indifférentes à toutes particularités locales.

Mais cet effet d'homogénéisation des singularités individuelles qu'entraîne la conduite de répétition est parfois, accidentellement, générateur d'une production plus générale du continu, générateur d'espace et d'une intégration apaisante par sa négation de la disjonction. D'où l'importance particulière qui lui a été octroyée dans la poésie et les arts visuels.

Ainsi, dans les gravures rupestres de Val Camonica, quelques millénaires avant l'ère chrétienne (Saint-Martin, 1990) l'acte de répétition incessante d'un même motif formel isolé entraîne le tissage d'une illusion de masse continue. Il engendre des ensembles ondoyants et rythmiques qui métamorphosent de simples notations – sans doute pragmatiques et digitales – en œuvres d'art spécifiant une spatialisation particulière. Comme le veulent les théories de la complexité, d'une multitude d'éléments seulement juxtaposés surgit, mais à un niveau supérieur, une forme d'auto-organisation aux retombées significatives nouvelles.

Plus proche de nous, la procédure de répétition d'une série de deux ou de trois, de quatre ou de six plans de couleur dans les *Mutations* de la période classique de Guido Molinari ont manifestement comme effet de détruire la potentialité même de la répétition. La pseudo-identité chromatique des éléments et la régularité des formes disparaissent au sein des divers regroupements de régions qui alterneront plutôt dans un continu perceptuel d'un autre ordre.

Le caractère problématique de l'utilisation de la répétition entraîne souvent des conséquences perceptuelles dysphoriques. Quoi qu'en disent les tenants des systèmes conservatifs, lorsqu'elle est enregistrée en tant que telle par l'organisme humain, la sensation de répétition engendre l'ennui et une baisse de l'intérêt et de l'attention, comme l'a depuis longtemps observé la psychologie de la Gestalt (Saint-Martin, 1990). De fait, cette sensation d'ennui elle-même, parce que son fondement objectif est irréal – un signe constitué de la relation d'un signifiant à un signifié ne pouvant être répété tel quel deux fois – semble le produit d'une

faillie dans la perception et l'interprétation des énoncés.

Même si la similarité dans le signifiant mène à une réduction abusive des interprétations des signifiés, l'art moderniste s'est plu à explorer les limites extrêmes d'une très minime variation dans les détails. Ce piège perceptuel est sans doute rendu nécessaire par le trop petit nombre de signifiants en regard des processus ininterrompus de l'expérience de vie, aussi bien dans les signes verbaux que dans les signes gestuels, visuels ou musicaux.

Par ailleurs, si l'on peut localiser l'héritage épistémologique des siècles passés, de facture quasi cosmogonique, dans le discours esthétique classique ou postmoderniste, on observe son retournement dans le statut ambigu octroyé à la répétition par la psychanalyse freudienne. À la fois principe fondamental dans la satisfaction du désir – et sans doute ressort du plaisir esthétique –, la répétition a été décrite par Freud comme aussi une instance mortifère, pétrifiant la vie psychique, émotive et physique.

C'est ce qu'a surtout retenu Lacan quand il a fait de la répétition l'un des quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, sans y reconnaître peut-être un point aveugle, une sorte de lapsus conceptuel qui brouille les derniers moments de ce qu'on pourrait appeler l'existentialisme freudien.

Par quel cheminement la métapsychologie freudienne en est-elle venue, en effet, à opposer un principe de répétition « mortifère » à l'hégémonie première du principe de plaisir, dans un « au-delà » où celui-ci doit céder à son antagoniste ?

En dépit de son souci constant de soumettre à l'expérience des faits ses thèses métapsychologiques, Freud semble avoir cédé, à la toute fin, au prestige que sa jeunesse accordait à la philosophie comme modélisation ultime du réel, en termes d'identité, de substance et de permanence des signes et des choses. Mais ces termes étaient marqués cette fois d'un coefficient négatif.

On peut s'étonner du refus de Freud – un déni narcissique résultant d'une lésion narcissique ? – de reconnaître à Éros, ce réservoir libidinal axé sur la fusion et la multiplication, sa composante de répétition, pour l'attribuer seulement à une pulsion de mort, tendue vers la séparation et l'immobilisme.

Pourtant, il avait déjà affirmé que le sujet humain ne renonce jamais à éprouver de nouveau un plaisir déjà

expérimenté, faisant même de la réitération fantasmatique d'un plaisir ancien la réalisation du désir. Inhérente au principe de plaisir, l'activité de répétition semble tout autant l'instrument apparent du principe de conservation qui lui est lié.

Il faut voir dans le caractère péjoratif acquis par cette notion de répétition, très vite assimilée à celle de « compulsion de répétition », la raison de cette sorte d'impasse où se figera éventuellement, selon nous, la lutte entre les grandes figures d'Éros et de Thanatos.

Comment comprendre l'affirmation de Freud, dans *Au-delà du principe du plaisir* (1988 : 70), expliquant qu'il n'y aurait pas dans « l'instinct sexuel cette tendance à la répétition dont la découverte nous a permis de conclure à l'existence d'instincts de mort » ?

Non seulement la répétition est présentée comme mortifère, mais l'instinct de mort ne sera connu, révélé, que par son caractère de répétition. L'association de ces deux phénomènes, répétition et mort, ne manque pas d'être curieuse chez un penseur agnostique comme l'était Freud. Car, pour lui, la mort n'ouvre pas sur un cycle répétitif de réincarnation, ni à la stase immortelle d'une pseudo-matière ressuscitée, mais bien à la lente et inexorable dégénérescence de la chair, un processus successif et non répétitif.

Même s'il eut la haute sagesse de déclarer que la mort était « irréprésentable », puisqu'elle ne faisait jamais partie de notre expérience mais de celle des autres, il semble que Freud l'a parée de la métaphore de la loi « naturelle » de l'homéostasie, qui caractérise le monde inanimé. Mais est-ce bien à cette forme de repos qu'aspirerait l'être humain fatigué ou désabusé, un néant stabilisé tout relatif puisque les corps inanimés sont eux aussi voués à une destruction prochaine ?

L'ambiguïté théorique demeure, car la clinique a montré que les voies tortueuses et destructrices de Thanatos ne se construisent qu'en vue de la satisfaction de désirs, qu'ils soient agressifs, masochistes ou pervers. Thanatos n'est-il pas soumis aussi au principe de plaisir et à son éternelle répétition ?

Est-ce devant la trivialité d'un destin humain livré à l'éternelle répétition du principe du plaisir que Freud a reculé, instaurant plutôt l'irréversibilité tragique du moment unique de la mort ? On le supposerait quand on considère l'intuition propre de Lacan vis-à-vis l'Éros

freudien, menant au déni de la jouissance, au sarcasme devant la monotonie répétitive des plaisirs humains, au mépris affiché envers « le sourire idiot du masturbateur ». Encore une fois, parce que pure répétition, le plaisir masturbatoire devient le masque de l'aliénation et de la mort.

Mais il faut expliquer encore le caractère nettement péjoratif octroyé au concept de répétition par Freud et que l'esthétique contemporaine ne contourne que par une sorte de retour à l'irrationnel. D'une part, le système énergétique de la vie psychique développé par le freudisme répugnait à identifier et survaloriser des aspects répétitifs au sein du développement individuel, à l'encontre d'ailleurs de ce qu'on lui a parfois reproché. Deux complexes d'Œdipe, supposément semblables et répétitifs, conditionnent la formation d'individus très différents.

Comme dans un système dissipatif, les allées et venues de la pulsion se déploient dans des émergences complexes faites de barrages, refoulements, contre-investissements, retournements, décharges, projections et transformations. Il en résulte des changements de « niveaux de phase » où l'équilibre identitaire est en perpétuelle mutation. Le système d'interprétation mis au point par la psychanalyse cherche, à travers des signifiants parfois banals et répétitifs, à saisir des conjonctures affectives spécifiques, toujours contextualisées.

D'autre part, la psychanalyse s'est évertuée à donner aux termes d'instincts sexuels la signification plus large de libido, recouvrant toute l'imbrication des développements physiologique, affectif et psychique. En dépit des conclusions de Freud, ces processus d'apprentissage et d'expérimentation libidinaux semblent tout à fait se déployer sous l'empire, un peu absurde, de la répétition.

Contrainte biologique, la répétition des fonctions vitales résume peut-être notre plus grand savoir sur la vie : pseudo-reprise incessante des mêmes processus, des mêmes besoins et satisfactions, mimétismes de l'environnement humain et appropriation répétitive de ses gestes et de ses codes, etc.

Longtemps la science expérimentale a souscrit à cette position, évitant ce qui est singulier pour ne faire état que des phénomènes qui se répètent, pour construire unilatéralement, comme le signalait Kierkegaard, son lot

de lois de la nature.

Comme le penseur danois, Freud a constaté « l'élasticité dialectique de la notion de répétition » (D. Castillo Durante, 1994 : 40) en lui faisant recouvrir, de fait, à la fois l'horreur d'un retour compulsif du refoulé et la calme acquisition par l'enfant de la maîtrise affective. Mais c'est seulement dans le contexte un peu flou du jeu et du ludique qu'il concédera à la répétition un gain de plaisir libidinal. Le « jeu de la bobine » que l'enfant accompagne du *fort-da* (parti-voilà) lui fait découvrir ce versant dynamique de la répétition : « l'enfant ne pourrait dans son jeu répéter une impression désagréable que parce qu'un gain de plaisir d'une autre sorte, mais direct, est lié à cette répétition » (1988 : 55).

Mais en dehors du jeu, l'apparente évidence du phénomène de la répétition a inspiré force ennui et désintérêt de la vie chez beaucoup d'êtres humains. Peut-être l'ombre du Thanatos freudien triomphant contribue-t-elle à cette vie désenchantée que l'on prête à l'ère postmoderne. Il avait été précédé du scandale de la décision de Nietzsche – dont la formule « Par-delà le bien et le mal » offre une troublante analogie avec celle de Freud – glorifiant l'éternel retour du Même. Comment s'incliner devant le constat de la monotonie des processus de vie, de cette tragi-comédie du quotidien, au point de vouloir lui conférer une dimension mythique et éternelle ? Comment identifier son être individuel à la volonté de répétition, à ce retour impitoyable de toutes choses ? En d'autres mots, ce qui est volonté de puissance et de vie chez Nietzsche devient détestable mort chez Freud. Mais la stoïque résignation, à la Sisyphe, du philosophe allemand, demandera-t-on, est-elle une victoire ou une expiation ?

Moins exigeant et plus conciliant, un philosophe comme Deleuze s'accommode plus aisément des contraintes du principe de plaisir et de la répétition à partir d'une évidence pré-freudienne, à savoir qu'« il est évident que le plaisir fait plaisir » (1972 : 128). Les bases d'une esthétique fondée sur la répétition seraient par là posées, si les choses étaient simples.

D'une part, les occurrences réelles d'une compulsion de répétition chez le producteur ne garantissent guère la production de plaisir chez le spectateur. Mais surtout l'ambivalence propre au sujet humain lui fait manifestement trouver du déplaisir dans les objets propres à le satisfaire et du plaisir dans ce qui ne lui plaît

pas vraiment. D'où cette absurde manœuvre de refaire, de reprendre, de recommencer, comme l'enfant à la bobine, un mince répertoire de gestes, de trajets, de mises en scène, où s'agitent vainement les peurs, les désirs, les espoirs, souvent déçus, et les gratifications, toutes provisoires.

Dans cette trajectoire humaine, la représentation symbolique joue un rôle majeur. Mais sa dimension proprement esthétique ne s'instaure qu'au moment où le geste et le regard refusent de se figer dans une instance répétitrice et statique, qui voudrait parodier l'irreprésentable Mort. Faisant face à l'impossibilité de la répétition, l'art tenterait alors de jouer son rôle dans la création d'une pensée vivante, si douloureuse soit-elle.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTHES, R. [1980] : *La Chambre claire*, Paris, Gallimard.
 BION, W.R. [1982] : *Transformations*, Paris, P.U.F.
 DELEUZE, G. [1972] : *Différence et Répétition*, Paris, P.U.F.
 CASTILLO DURANTE, D. [1994] : *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ.
 ECO, U. [1976] : *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press.
 FREUD, S. [1988] : *Au-delà du principe du plaisir*, Paris, Payot.
 HUSSERL, E. [1972] : *Philosophie de l'arithmétique*, Paris, P.U.F.
 KIERKEGAARD, S. [1988] : « La répétition, essai de psychologie expérimentale », *Œuvres complètes*, t. 5, Paris, Éd. de l'Orante.
 LAKOFF, G. et JOHNSON, M. [1980] : *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press.
 LÉVI-STRAUSS, C. [1950] : « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », *Sociologie et Anthropologie*, Paris, P.U.F.
 NICOLIS, O. et PRIGOGINE, I. [1992] : *À la rencontre du complexe*, Paris, P.U.F.
 RIEGL, A. [1978] : *Grammaire historique des arts plastiques*, Paris, Klincksieck.
 SAINT-MARTIN, F. [1990] : *La Théorie de la Gestalt et les arts visuels*, Sillery, Presses de l'Université du Québec ;
 [1994] : « Syntax and geometrism in prehistoric art », *Semiotica*, vol. 100, n° 2-4, 333-348.
 SCHNEIDER, M. [1985] : *Voleurs de mots*, Paris, Gallimard.

LES IMAGES VIDÉO

OU LA RÉPÉTITION DANS LA «RELIANCE»¹

MONIQUE LANGLOIS

P OUR traiter de la répétition en art vidéo, il faut d'abord rappeler l'opposition à partir de laquelle s'est formée cette activité artistique. C'est pour contrer l'influence de la télévision sur les mentalités qu'ont été réalisées les premières œuvres vidéographiques à la fin des années 50 et au début des années 60. Qu'il suffise de rappeler les collages électroniques formés à partir d'images de la télévision produits par l'Américain d'origine coréenne Nam June Paik, ou les installations vidéo de l'Allemand W. Vostell dans lesquelles des images et des sons d'émissions télévisées étaient répétés et trafiqués. Rappelons également que, par la suite, en raison des possibilités offertes par des images en mouvement incluant le son (paroles, pièces musicales, bruits), des emprunts conceptuels et structuraux ont été faits non seulement à la télévision mais aussi au cinéma, aux arts visuels (peinture, gravure, photographie, sculpture) et aux arts en général (littérature, théâtre, musique, opéra, poésie, etc.), voire aux sciences humaines et aux sciences pures pour la production d'autres œuvres vidéographiques. Après ces débuts, on n'a pas à démontrer que la pratique de la répétition en art vidéo est nécessairement interdisciplinaire.

Notons que le processus de production de ce texte rejoint celui que nous avons décrit pour l'image vidéo. Jusqu'à maintenant des emprunts conceptuels ont été faits à la littérature (faits théoriques) : *stimmung* et à la sociologie : *reliance*.

INTERDISCIPLINARITÉ :

RÉPÉTITION – ADAPTATION – TRANSGRESSION

On s'aperçoit également que la répétition dont il sera question dans ce texte se situe du côté de la conception de l'œuvre vidéographique. Une « répétition dans la différence », selon l'expression de Gilles Deleuze (1981), en raison même de la reprise d'images et de sons pré-existants et d'emprunts divers d'éléments nécessitant une adaptation et des transformations lors de leur application en vidéo.

Afin de tenter de comprendre le processus de fabrication de bandes et d'installations vidéo, je me servirai de **paysages** vidéo en tant que « faits théoriques »².

Pourquoi choisir le paysage, ce genre pictural qui est apparu au 15^e siècle, pour s'étendre à la photographie vers la fin du 19^e siècle et à la vidéo au cours des années 60 ? Pour la simple raison qu'il sert en quelque sorte de paradigme à l'art vidéo. En effet, si par définition le paysage désigne « une étendue de pays

que l'on voit d'un seul aspect » (*Petit Littré*), il présente, simultanément, les diverses formes que prend l'art vidéo dans toute son étendue.

LA « STIMMUNG »

Au départ, nous poserons que pour comprendre un espace artistique donné, il est utile de s'interroger sur l'atmosphère qui le baigne et qui lui permet d'être ce qu'il est. Or, comme on vient de le voir, à cause de ses origines, l'art vidéo est associé à l'interdisciplinarité. Il est aussi polysémique comme nous le verrons. C'est Michel Maffesoli qui se fonde sur une analyse de G. Simmel (*La Tragédie de la culture*, 1988) pour établir un parallèle entre la polysémie et la *Stimmung* du paysage³. Il constate qu'il n'est pas facile de traduire ce mot allemand qui désigne chez les poètes romantiques l'atmosphère dans ce qu'elle a à la fois d'objectif et de subjectif. Au sens strict, la *Stimmung* désigne ce qui est général dans tel paysage déterminé, au delà de tout élément particulier. L'analyse de G. Simmel parle quant à elle d'un « mode particulier » d'unité qui met ensemble divers éléments, tout en permettant à chacun de garder sa spécificité et de maintenir son opposition aux autres éléments, s'il y a lieu. C'est ce qu'il appelle le *contradictoirel*. Les éléments contradictoires ne sont pas dépassés, mais conservés en tant que tel. La *Stimmung* ainsi définie fait bien ressortir la priorité du global sur le divers et l'impossibilité de privilégier tel ou tel des éléments constitutifs. Il peut y avoir une hiérarchie entre eux, mais ils sont tous indispensables et tout en concourant à produire l'ensemble, ils conservent leur spécificité d'origine.

Appliquée à l'art vidéo, la *Stimmung* implique que les reprises d'images et de sons, les emprunts conceptuels et structuraux sont faits dans le but de produire des images qui sont le fruit de leur interaction et de leur correspondance. Des images *reliantes*. La *reliance* est le concept que M. Maffesoli tire de la notion de « Stimmung » et c'est ce concept que nous appliquerons à l'étude des images.

LA « RELIANCE »

Relier. Selon la définition : « lier de nouveau. [...] unir par des voies de communication. [...] être rattaché, appartenir » (*Petit Littré*). Selon Michel Maffesoli, « la *reliance* se fait autour d'images que l'on partage avec

d'autres. Il peut s'agir d'images réelles, immatérielles ou même d'une idée autour de laquelle on communique, peu importe »⁴. Ces images sont de toutes natures : médiatiques, artistiques ou dans un autre ordre d'idées, quotidiennes ou exceptionnelles. Le partage auquel elles sont soumises s'effectue au moment de leur réception.

Je reprends cette proposition pour l'adapter aux images vidéo, plus précisément à leur conception. Ces images seraient *reliantes* dans le sens donné par M. Maffesoli, mais aussi parce qu'elles imbriquent en quelque sorte les reprises d'images et de sons, les emprunts conceptuels et structuraux ainsi que les adaptations et les distorsions qui résultent de ces reprises. L'interaction entre différents éléments et concepts contribue à la formation d'hyper-images telles que décrites par P. Quéau dans son ouvrage *Le Virtuel* (1993), c'est-à-dire des images comprenant plusieurs niveaux de réalité et de simulation qui sont « juxtaposés, corrélés ou fusionnés »⁵.

LES « CORRESPONDANCES »

En fait, c'est l'idée de correspondance qui est utile pour comprendre les liens qui se tissent entre les éléments et les emprunts qui sont à l'origine des images vidéo. Le mot correspondance est pris ici dans le sens qui ressort du sonnet bien connu de Baudelaire intitulé *Correspondances* et qui date probablement de 1855⁶.

Dans le premier quatrain, le texte exprime une *correspondance verticale* entre un univers transcendant et des formes sensibles. Ces formes placées sous nos yeux ne sont que des représentations, des « symboles » d'une réalité idéale. Dans le second quatrain, il évoque la *correspondance horizontale* entre les données de nos divers sens, des synesthésies : « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent ».

En fait, les *correspondances horizontales* sont commandées par les *correspondances verticales*, les synesthésies témoignant en faveur d'un monde général, raisonné, dont chacun de nos sens est un interprète. Toutes les choses sont liées par une analogie car elles procèdent d'un principe commun. Pour saisir cette analogie, il faut pratiquer une forme d'attention particulière. Selon le poème, la fonction de l'artiste consiste à dépasser les données de perception élémentaire dont se satisfait la majorité des gens et à éprouver en lui les synesthésies, à les exprimer dans un langage qui lui est propre, produisant ainsi sur un mode suggestif une

réalité masquée.

C'est à partir de *correspondances verticales* et *horizontales* similaires que je présenterai des bandes ou installations de trois vidéastes québécois ayant participé à l'exposition *Paysage(s) de la vidéo*, qui s'est tenue à la Galerie de l'UQAM du 12 août au 13 septembre 1994. Notons que l'exposition comptait dix artistes et que chacun d'eux s'était associé avec un invité de son choix issu d'un domaine artistique, culturel ou scientifique différent. Chacun des invités avait écrit un texte sur l'œuvre de l'artiste qui l'avait sollicité, et quelques-uns avaient également participé à la conception de leur œuvre. Les disciplines choisies ont été les communications, l'ethnologie, la géographie, l'histoire, la musique, la philosophie, la poésie, la psychanalyse et la sémiotique (du cinéma)⁷. Les artistes et participants de cette exposition dont nous étudions les œuvres sont : Suzan Vachon, qui s'est associée avec Jean Tourangeau, un sémioticien (cinéma) ; Gabrielle Schloesser qui s'est associée avec Suzanne Foisy, une philosophe, et enfin Mario Côté qui s'est associé avec Michel Gonneville, un musicien.

Encore une fois, l'approche méthodologique est mimétique. Un concept, la correspondance, est emprunté en vue de sa transformation.

Nous posons que les mondes dont il est question dans ces œuvres sont ceux du savoir (verticalité) et de l'art (horizontalité). Les *correspondances* seraient verticales lorsqu'il s'agit de rapports entre la vidéo et les

différents domaines du savoir. Elles sont horizontales lorsque les liens établis le sont entre la vidéo et toute autre forme d'art. Nous faisons l'hypothèse que les *correspondances* seraient multidirectionnelles dans chaque œuvre vidéographique étudiée.

1. *Correspondances multidirectionnelles*

Quand la correspondance entre l'art vidéo et une quelconque discipline s'établit à la verticale, elle peut être double si l'analyse procède des images elles-mêmes. En effet, le générateur d'effets spéciaux peut travailler comme l'appareil psychique⁸, que Freud compare au *Wunderblock* ou *bloc-notes magiques*⁹.

En un sens, on peut décrire le travail des images vidéo en utilisant des concepts psychanalytiques freudiens. Ce travail présente en effet des analogies avec celui de la mémoire et du rêve du fait que le montage consiste à déplacer, (re)combinaison, dupliquer, superposer

des images originaires d'espaces et de temps différents. On peut donc établir une analogie avec l'appareil psychique qui fonctionnerait un peu comme le *Wunderblock*.

Le montage permet de penser la vidéo non pas seulement de façon linéaire mais comme processus de mise en relation d'images dont le fonctionnement se rapproche de celui de la mémoire avec ses oublis, ses effacements, ses reprises et ses superpositions. Par exemple, les fondus semblent chercher à produire une image condensée et plurielle qui rappelle étrangement celle du rêve ou une image du passé se superpose à une image récente, et cette superposition a pour effet de produire une *nouvelle image*.

Ce processus de surimpression d'images est également similaire au processus de production du palimpseste, ce manuscrit ancien que les copistes du Moyen Âge effaçaient pour le recouvrir d'une seconde écriture sans réussir à faire disparaître totalement la première.

Gérard Genette parle dans cette même perspective de littérature au second degré¹⁰ : au figuré, il considère comme palimpsestes (hypertextes) « toutes les dérivées d'une œuvre antérieure par transformation ou par imitation ». Un texte pourrait toujours en lire un autre, et ainsi de suite jusqu'à la fin des textes¹¹.

Pour nos fins propres, il suffit de remplacer le mot *texte* par le mot *image* et de parler d'*inter picturalité* et d'*hyper-images* pour que les observations de Genette s'appliquent intégralement à la vidéo.

Suzan Vachon

Elles conviennent d'ailleurs on ne peut mieux à *Discours des comètes* (1993) de Suzan Vachon qui a utilisé des films de famille (transférés en vidéo) pris par son père lors des grandes vacances d'été. La vidéaste a choisi plusieurs plans et/ou séquences qu'elle a combinés et superposés à des images récentes qu'elle a captées lors d'une croisière sur le Saint-Laurent. Cette œuvre, intitulée *Portrait filial : l'attachement*, se révèle un beau cas de *correspondance*.

Son installation dans l'exposition *Paysage(s) de la vidéo* a consisté dans la présentation d'une séquence de cette bande sur deux moniteurs placés côte à côte à la hauteur de l'œil. Les *correspondances* sont à l'horizontale du fait que l'artiste combine des images cinématographiques et vidéographiques issues d'espaces et de



G. Schloesser, *Paroles d'une rive à l'autre*, 1994.

temps différents. Elles sont à la verticale en ce qui concerne le lien entre les images de rêve (dans le sens freudien) et les images vidéo réalisées. Les images des deux jeunes femmes qui apparaissent régulièrement dans la bande – celle de la jeune femme qui regarde de près avec une lunette d'approche (la vidéo) et celle de la jeune femme qui sommeille (le rêve) – soulignent l'analogie entre le travail de la vidéo et celui du rêve.

Les mots s'ajoutent parfois aux images dans *Discours des comètes*. C'est aussi le cas dans les bandes vidéo de Gabrielle Schloesser.

Gabrielle Schloesser

Pour produire *Paroles d'une rive à l'autre* (1994), Gabrielle Schloesser est retournée capter des images sur les lieux filmés par son père alors que la famille habitait au Luxembourg. Ici encore, le montage permet de penser les images non seulement de façon linéaire, mais encore comme des images appartenant au rêve et à la mémoire, comportant des oublis, des effacements, des superpositions.

Une image du passé qu'on cherche à retenir à soi est superposée à une image récente pour former un nouveau présent, un éternel présent, paradoxalement toujours diffusé en différé. Cette combinaison d'espaces et de temps divers oblige à parler d'un temps « fictionnel »¹² particulier à la vidéo. *Fictionnel* : du latin *fictus* : « action de façonner, création // fig. action de feindre, supposition, fiction, hypothèse »¹³. Étymologiquement, le mot renvoie à la création, à l'apparence, à la supposition.

La conception de l'œuvre comme couches superposées en transparence implique ici l'apparition de mots qui deviennent éléments des images. Comme si la vidéaste voulait cerner les conditions d'apparition des images et des mots. Comme s'il fallait ne jamais en finir avec les mots dont l'image dépend et qui retiennent d'autres images prêtes à surgir sur l'écran cathodique. Il s'agit d'une mise en scène du langage : des phrases sont incrustées puis voilées par une superposition d'images qui se déroulent au ralenti. Des textes passent à l'horizontale ou à la verticale dans les images en mouvement. Comme s'il fallait aller au bout des mots pour les libérer des images plurielles qu'ils contiennent et mettre en évidence la trame entre le lisible et le visible qui mène à l'improbable qu'Yves Bonnefoy définit si bien par « ce qui est »¹⁴. L'improbable, c'est-à-dire une pseudo-réalité concrétisée par des hyper-images où la simulation détrône en quelque sorte l'illusion du réel.

Ces deux exemples font état de *correspondances* multidirectionnelles, à la verticale au niveau de la forme des images (art vidéo, psychanalyse et philosophie), à l'horizontale quand il s'agit d'interactions entre la vidéo et un domaine artistique, le cinéma, en l'occurrence le cinéma d'amateur. La situation se présente différemment dans les œuvres dont nous allons maintenant parler et dans lesquelles le vidéaste établit des liens entre deux formes d'art.

2. *Correspondances horizontales*

Il y a correspondances horizontales à la Baudelaire – les liens portant sur les images (la vue) et les sons (l'ouïe) – dans la bande vidéo intitulée *13 Tableaux, 13 Portraits* (1991) et dans la vidéo-peinture intitulée *Planche d'abstraction 17* (1994) de Mario Côté¹⁵. Le musicien Michel Gonneville ayant participé à la

conception sonore de cette dernière œuvre, on peut parler d'emprunts structuraux à la musique, plus précisément à des pièces musicales dans le cas de ces œuvres vidéographiques.

Ce n'est pas la première fois que la conception de l'image peinte est élargie au moyen du modèle abstrait, éphémère et transformationnel que constitue la musique. Dès les débuts du cinéma muet, la situation se présentait si l'on en croit le critique musical Emile Vuillermoz qui écrivait en 1919 : « Un film s'orchestre comme une symphonie. Les phrases « lumineuses » ont leur rythme »¹⁶.

Pour sa part, Abel Gance, cherchant dans la musique le fondement du visuel, observait qu'il y a deux sortes de musique, « la musique du son et la musique de la lumière »¹⁷. Ces commentaires s'appliquent intégralement à un très grand nombre d'œuvres produites en art vidéo actuellement. Par ailleurs, la correspondance entre la lumière (couleurs) et les sons est un objectif, ou plutôt un rêve poursuivi en peinture par Paul Klee qui étudia et adapta les structures musicales à son art. C'est justement l'idée de la perspective démultipliée d'espaces se succédant, s'interpénétrant, mise au point par Klee, qui a permis à Pierre Boulez de comprendre l'hétérophonie, définie comme une superposition de deux ou plusieurs espaces différentes dans la ligne mélodique.

Mario Côté

Mario Côté poursuit en vidéo ce rêve de liens analogiques entre la peinture et la musique dans *13 Tableaux, 13 Portraits*. À plusieurs occasions, la surface de l'écran qui est séparée en deux présente la même séquence à des moments différents. En son centre, une fenêtre, elle-même divisée en deux, diffuse elle aussi la même séquence à des moments également différents. Les mêmes images entrent en quelque sorte en résonance – parfois en dissonance – et ce fonctionnement oblige à les penser en termes d'emprunt à la musique au niveau de leur conception en raison du rythme, de la mélodie, de l'harmonie et du timbre¹⁸ proprement musicaux que prend la bande vidéo dans son ensemble. Ces principaux paramètres du langage musical énoncés par le musicien américain Ted Machover sont donnés ici à titre indicatif, car leur application intégrale demanderait un examen plus poussé de l'œuvre vidéographique de M. Côté.



Dans *Planche d'abstraction 17*, le vidéaste présente des images sur deux moniteurs. Un parcours visuel de la nature apparaît par exemple sur l'écran d'un moniteur, alors que sur l'autre est présenté un très gros plan d'un visage d'enfant. Le mouvement est perpétuel, malgré la fixité du point de vue, et l'œil cherche en vain à fixer une seule image dans un flux d'informations produit par un caméscope en mouvement continu.

En ce qui concerne les images, il est tentant d'en comparer la structure à celle de la fugue en musique. Comme c'est le cas dans la composition de pièce musicale de ce type, la forme permet beaucoup de liberté au compositeur. Le thème principal est la peinture. Ce thème est décliné en thèmes secondaires : la peinture figurative (le portrait) et la peinture non figurative (paysages vus rapidement à travers la fenêtre d'une voiture en marche, etc.). Ils apparaissent en contrepoint. Il est pertinent de rappeler que la fugue est un héritage de la pratique du canon, une mélodie chantée à plusieurs voix qui sont décalées les unes par rapport aux autres.

Les tableaux-portraits de Mario Côté sont des œuvres vidéographiques interdisciplinaires – au niveau de la conception – en raison d'emprunts structuraux à la musique et à la peinture. Leur adaptation à la vidéo contribue à la production de « tableaux vivants », une expression qui se rapproche de celle d'« image vivante » inventée par André Breton et qui définissait cette image comme « l'union du rêve et de la réalité »¹⁹. En un sens, les « images vivantes » de M. Côté rejoignent indirectement les œuvres de S. Vachon et de G. Schloesser dont il a été question tantôt. De plus, l'atmosphère ou la *Stimmung* de l'œuvre fait ressortir la priorité du global sur le divers et l'impossibilité de privilégier l'un ou l'autre des emprunts qui s'avèrent tous indispensables. La reprise d'une structure musicale se

situe donc du côté de la conception de la forme de l'œuvre, l'effet-tableau du côté de son contenu, le sujet de la bande vidéo étant la peinture.

EN GUISE DE CONCLUSION

Quelques constatations se dégagent de ce bref examen de la répétition et de la reprise dans l'élaboration d'une œuvre vidéographique. La première est que l'art vidéo est un art interdisciplinaire en ce qui a trait à la conception des œuvres. D'où la nécessité d'interactions, de *correspondances* entre les disciplines privilégiées par les artistes. On a vu que des *correspondances verticales* et *horizontales* s'établissent entre l'art vidéo et les différents domaines du savoir et de l'art. Ce jeu multidirectionnel contribue à l'*unicité* (M. Maffesoli) d'œuvres dont les emprunts tant conceptuels que structuraux au niveau de la conception s'avèrent partie prenante de la fabrication d'images hybrides. C'est au montage, grâce à une technologie de pointe, que la *reliance* prend place, que l'unification se concrétise et que de nouveaux espaces de création sont inventés.

Les différents types de reprises mentionnés ici obligent par ailleurs à prendre conscience de la disparition des cloisonnements entre les différents domaines du savoir et de l'art. Marc Jimenez parle d'une « nouvelle alliance »²⁰ en ce qui concerne la musique actuelle et il est tentant d'utiliser la même expression en art vidéo et plus généralement en art contemporain.

Il s'agit d'une alliance fondée sur des *correspondances* multidirectionnelles qui définissent un mode dynamique de circulation des éléments entre des domaines divers. Il s'agit d'apprécier la transition remplie d'imprévus, qui s'opère présentement sous l'influence des progrès technologiques. Par l'intermédiaire de synthèses visuelles et sonores, d'allers et retours entre les temps réel et différé et par la création de l'illusion de l'immédiateté, ce n'est pas seulement le rapport au temps, à l'espace, à la mémoire – et donc à l'histoire – qui est transformé, mais bien le rapport à l'expérience esthétique.

Dans ce bref exposé, mon propos a été de montrer qu'en art vidéo l'action de la répétition ainsi que ses effets se situent du côté de la

production des œuvres. Le point important à retenir est que plusieurs emprunts faits à des domaines divers font partie d'une même œuvre. Ce qui suppose que l'identité de l'art vidéo, un art récent dont l'origine remonte à la fin des années 50, se construit à partir d'identités diverses. Et ce sont justement les imbrications, qui résultent d'emprunts conceptuels, structuraux, parfois théoriques, qui démontrent que la répétition n'exclut pas l'originalité, voire la novation. Cette argumentation va dans le sens de la réflexion de Rosalind Krauss qui, comme l'a noté Manon Regimbald dans la problématique du dossier, dont fait partie ce texte, fait observer combien les modèles théoriques préoccupés par l'origine (Freud, Derrida, Foucault, et elle ajoute Peirce) ont dû faire appel à la répétition²¹.

Il n'en demeure pas moins que les effets des répétitions esthétiques observées en art vidéo se font également sentir au moment de la réception des œuvres. Le fait qu'elles aient permis la déconstruction du processus de création qui les précède en est la preuve. Il serait aussi possible de parler de *répétition avant*, un type de répétition répertorié par R. Passeron²². Selon cet auteur, la *répétition avant* comprend deux modèles de répétition, le modèle préparatoire et celui de la reprise interminable. Le premier est celui « qui parvient non sans difficulté à la perfection (relative) de l'événement préparé », comme au théâtre par exemple, et il peut difficilement s'adapter à l'art vidéo. Par contre, le second modèle, celui « de la reprise interminable, à travers une longue suite d'œuvres, d'un modèle premier, d'un « schéma dynamique » (Bergson) entrevu lors d'une émotion initiale », lui convient beaucoup mieux²³. En effet, la *répétition avant* peut être repérée à la réception, dans les œuvres d'un même artiste, permettant de révéler un fil conducteur dans sa production, ou encore dans

celles d'un groupe d'artistes contribuant alors à déceler une école, un style, ou un mouvement. Il serait intéressant d'appliquer ce modèle de répétition à l'art vidéo dont l'histoire en devenir est encore à faire.

Remarquons pour conclure que le questionnement de Gilles Deleuze sur la répétition est positif, et je termine par cette citation qui

Enfin, toujours dans une optique de rivalité mimétique, les comportements d'appropriation, d'adaptation et de transformation que nous avons observés marquent l'enracinement de la répétition dans tout acte de création. Créer une œuvre ou élaborer des théories, des outils théoriques, est affaire de répétition, d'adaptation et de transgression. Un changement opéré, même minime, a une fonction de déplacement et, du fait du changement d'un composant, l'ensemble change de forme. L'état des choses de la théorie rejoint l'état des choses de l'art vidéo.

englobe toutes les formes d'art et de répétition :

Peut-être est-ce l'objet le plus haut de l'art, de faire jouer simultanément toutes ces répétitions, avec leur différence de nature et de rythme, leur déplacement et leur déguisement respectifs, leur divergence et leur décentrement, de les emboîter les unes dans les autres, et, de l'une à l'autre, de les envelopper dans des illusions, dont « l'effet » varie dans chaque cas.²⁴

Et c'est à la suite de G. Deleuze, qu'il est possible d'avancer que l'art n'imité jamais, qu'il existe toujours une différence.

NOTES

1. La problématique de ce texte est celle de l'exposition *Paysage(s) de la vidéo* (Galerie de l'UQAM, 19 août – 12 septembre 1994) dont j'étais la conservatrice invitée. Mais l'exposition mettait quant à elle l'accent sur l'interdisciplinarité.
2. Concept emprunté à P. Macherey dans son ouvrage *Théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966, p. 36.
3. M. Maffesoli, « Considérations épistémologiques sur la fractalité » dans S. Condé, *Fractal*, Paris, La Différence, 1993, p. 9-26. Voir également G. Simmel, *La Tragédie de la culture*, Paris, Rivages, 1988.
4. M. Maffesoli, *La Contemplation du monde*, Paris, Grasset, 1993, p. 147.
5. P. Quéau, *Le Virtuel. Vertus et Vertige*, Paris, Champ Vallon, 1993, p. 64.
6. Voici les deux quatrains du sonnet :
Correspondances
*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*
7. Les artistes et intervenants associés aux disciplines se répartissent comme suit : Paul Landon, Judy Berland, communications ; Chantal duPont et Robert M. Lepage, Judith Anne Epstein, ethnologie ; Marie-France Giraudon et Emmanuel Avenel, Jacques Schroeder, géographie ; René Lemire, Denis Goulet, histoire des sciences ; Mario Côté, Michel Gonneville,

musique ; Gabrielle Schloesser, Suzanne Foisy, philosophie ; Denis Rousseau, Gilles Cyr, poésie ; Huguette Miron, Martin Pigeon, psychanalyse ; Suzan Vachon, Jean Tourangeau, sémiotique (cinéma).

8. La comparaison entre le bloc-notes magique, la photographie et le cinéma a été établie par différents auteurs dont P. Dubois (*L'Acte photographique*, Paris, Nathan, 1990) et R. Bellour (*L'Entre-images*, Paris, La différence, 1990).
9. Cet instrument décrit par Freud est composé de trois éléments superposés. Deux feuilles translucides sont superposées sur une surface de cire encadrée. Elles sont tenues ensemble par le sommet. Celle du dessous, en contact direct avec la cire du tableau, est en papier ciré, celle du dessus est une feuille de celluloid résistante et transparente. Un stylet permet de tracer des signes sur la feuille du dessus. Par pression, la feuille cirée adhère à la cire et laisse des rayures en creux sur un fond clair. Pour effacer, il suffit de soulever les deux feuilles, mais il reste des inscriptions et leurs traces peuvent être vues sous un éclairage approprié.
10. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1992.
11. *Ibid.*, présentation du livre.
12. Temps obtenu par la superposition d'images (plans ou séquences) détenant chacune son propre espace-temps. Il est impossible de le concrétiser physiquement et matériellement. Les effets spéciaux (fondus, incrustation, volet, etc.) ainsi que les procédés vidéographiques mis au point par des artistes (arraché, collages électroniques, dé-collages électroniques, etc.), concourent à la création du temps « fictionnel ».
13. F. Gaffiot, *Dictionnaire abrégé latin-français, illustré*, Paris, Librairie Hachette, 1972, p. 254.
14. Y. Bonnefoy, *L'Improbable et autres essais*, Paris Gallimard, coll. « idées », 1980, p. 9.
15. La vidéo-peinture *Planche d'abstraction 17* est l'œuvre qui a été présentée lors de l'exposition *Paysage(s) de la vidéo*.
16. *Les Cahiers du mois*, numéro spécial sur le cinéma, 1925. Cité par J. Mitry dans *La Sémiologie en question*, Paris, Minerve, 1992, p. 62.
17. *Ibid.*, p. 216.
18. Les œuvres vidéographiques de Mario Côté mettent en évidence les principaux paramètres du langage musical énoncés par Ted Machover : la mélodie, l'harmonie, le rythme, le timbre. « Être compositeur aujourd'hui », in *Harmoniques. Le temps des mutations*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 1986, p. 231.
19. Le terme a été repris par M. Maffesoli pour parler des images qui nous inondent en cette fin du 20^e siècle. *La Contemplation du monde*, p. 143-144.
20. M. Jimenez, « Éditorial : Le temps des mutations », in *Harmoniques, Le temps des mutations*, p. 4.
21. R. Krauss, « Originality as Repetition », *October*, n° 37, 1986, p. 35-41.
22. R. Passeron, « Poétique et répétition » dans *Création et répétition*, Paris, Glancier-Guenaud, 1982, p. 9-20.
23. *Ibid.* p. 13.
24. G. Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, P.U.F, 1981, p. 374-375.

L'INÉNARRABLE

DES EFFETS DE LA RÉPÉTITION SUR LA NARRATION

MARIE-LAURE BARDÈCHE

Lol V. Stein, c'est quelqu'un qui chaque jour se souvient de tout pour la première fois, et ce tout se répète chaque jour.

Marguerite Duras

QUE L'ŒUVRE durassien forme un intertexte où se repèrent reproductions et transformations d'un texte à l'autre, nul ne l'ignore. Marguerite Duras a elle-même revendiqué une pratique systématique de la répétition, qu'elle présente comme un principe constitutif de ses textes. À l'examen des « influences » extérieures, manifestées par des citations explicites ou non, il y a donc lieu de substituer ici celui des autocitations qui, littérales ou partielles, sont autant de récritures faites par l'auteur de ses propres livres. On connaît bien l'un au moins des processus de répétition qui sous-tendent cet ensemble de corrélations formelles : M. Borgomano (1981) a montré en quoi « l'histoire de la mendiante indienne » peut être considérée comme une « cellule génératrice » de l'œuvre. Apparue, sous la forme d'un « micro-récit », dans *Un Barrage contre le Pacifique*, cette histoire est ensuite soumise à des transformations – effacement puis reprise, expansion, déplacement – qui n'excluent pas un souterrain travail de sape et de multiples occurrences masquées. Cette « micro-structure », « source » et « ouverture » de l'écriture, trouve son plus grand développement dans *Le Vice-Consul*, et revient une dernière fois, épurée, dénudée, pour enfin disparaître, après *Son nom de Venise dans Calcutta désert* : Duras l'y change en chanson, comme si cette forme autorisait l'oubli parce qu'elle lui garantit l'entrée dans la mémoire collective, et la mémoire de cet oubli.

Ce « mouvement de reprise et de répétition par lequel l'œuvre se récrit sans cesse elle-même, tout en s'abolissant jusqu'à l'anéantissement », on le retrouve encore à travers un groupe de trois textes différents que délimite et réunit, clôture fragile, une triple éponymie. Mais, à la répétition telle qu'elle se manifeste dans les trois *Aurélia Steiner*¹, ni origine ni terme ne sont fixés : la quête d'un invariant semble échouer sur la découverte de la variation devenue motif. Le « point ultime de l'écriture »², que paraît dessiner et désirer la perpétuelle réitération d'éléments toujours différents, ne s'atteint que d'être construit et exposé telle une chimère, tandis que se donne à voir la scène même

de l'écriture. La répétition implique ici une transformation narrative qui ne s'accomplit pas sur un Même originaire dont l'identité se verrait tantôt altérée, tantôt réaffirmée : les oppositions catégorielles *même / autre, antérieur / postérieur* en sont, sinon annulées, du moins déplacées. Impossible, par exemple, d'induire un ordre de gestation à partir de l'ordre des publications successives : l'antériorité ou la postériorité de chacun des trois textes ne peut être décidée, pas plus que la précellence matricielle de l'un sur l'autre³. Le repérage des processus de répétition qui sous-tendent les trois *Aurélia Steiner* ne permet pas la découverte d'un état premier et autonome de l'histoire racontée, non plus que de l'un ou l'autre des éléments qui la constituent.

1. LE RÉCIT EN TITRES

Six textes rassemblés et édités en un volume : ce nombre du moins se déduit de ce que six titres, que des tirets séparent, figurent sur la page de couverture. À trois titres différents – *Le Navire Night, Césarée, les Mains négatives* – s'ajoutent trois titres identiques – *Aurélia Steiner*, trois fois – que l'œil cependant distingue car la typographie les dispose diversement. Une présentation de l'auteur explicite la nature et la fonction effectivement titulaires de ce nom répété, mais ces titres conservent un statut particulier : si un titre a pour fonctions de désigner et de différencier un texte, qu'en est-il de celui qui, désignant trois textes, les confond sous une triple homonymie ? S'agit-il d'un même titre trois fois réutilisé pour désigner trois récits différents ? de trois titres, que leur occurrence suffit à distinguer, identifiant un texte chacun ? ou d'un seul texte désigné trois fois à l'aide d'un même titre ?

Quelques lignes autoriales définissent deux types de hiérarchie : « Le texte qui a pour titre *Aurélia Steiner* est suivi d'un autre texte du même titre, *Aurélia Steiner*. Un troisième texte suit qui porte également ce titre »⁴ (p. 17). Les trois occurrences du nom constituent dans ce cas un même titre – bien qu'aucune marque ne le spécifie comme tel⁵ – qui désigne trois textes différents. Mais « on peut, pour plus de facilité, les désigner, dans l'ordre de l'édition, par les titres : *Aurélia Melbourne, Aurélia Vancouver, Aurélia Paris* » (*ibid.*). Un second type d'ordonnance s'établit, à chacun des textes étant attribués trois titres différents. Ces derniers sont formés selon un modèle paradigmatique qui conserve et répète

le premier terme tout en substituant successivement au second deux autres termes. Ceux-ci participent aussi de la désignation onomastique, mais sont tous des toponymes (motivés par les dernières phrases de chacun des trois textes : « je vis à Melbourne » ; « j'habite Vancouver », « j'habite Paris »). Ainsi sont assurées la désignation et l'identification. Un rapport de succession est établi entre les trois textes, mais cet « ordre », qui est celui « de l'édition », est aussi celui du possible puisque l'auteur le pose comme une éventualité (« on peut, pour plus de facilité... »). Ce double système d'intitulation annonce et implique de la sorte la relation de reproduction / transformation manifestée par les trois *Aurélia Steiner*⁶. Dans le premier cas, un même titre vient subsumer la multiplicité des textes : cette unité, d'ailleurs tout aussi apparente puisque fabriquée, conjoint des éléments à la fois disparates et similaires. Inversement, l'usage des trois titres différents unis par leur élément commun reproduit cette fragmentation en multipliant les identités susceptibles de porter le même prénom. D'une voie à l'autre, le choix n'est jamais fait.

2. LA NARRATION EN INSTANCES

L'ambivalence du système titulaire emblématise la diffraction du (ou des) sujet(s), dont la mobilité des instances d'énonciation est à la fois l'indice et l'opérateur. Le nom et la figure d'« *Aurélia Steiner* » constituent en effet une identité fugace compliquée d'un glissement entre divers statuts, par quoi la démultiplication d'emblée s'établit. L'éponymie s'épuise à recueillir un objet ondoyant dont les avatars, d'ailleurs disséminés à travers tout l'œuvre durassien, se recouvrent pour se disjoindre, se résolvant *in fine* en un non-sujet ou une désignation vide. De cette multiplicité, la relève, toujours relative et provisoire, se fait au moyen d'un nom propre diversement décliné, ou d'un pronom.

Cette mobilité fait que le sujet de l'énonciation peut investir « tous les postes subjectifs possibles »⁷, que l'unité du sujet « se divise et se multiplie, de sorte qu'il peut occuper en même temps toutes les instances du discours », par permutation et superposition dans la distribution pronominale. Les réitérations du « je » ne sont plus alors « répétitions du même "je" » mais de diverses positions du sujet. Les instances d'énonciation deviennent ainsi des « lieux de contradiction ». Un même pronom peut en effet rassembler, en AS1, AS2 et

AS3, plusieurs traits opposés, voire exclusifs, tandis que dans le même temps un mouvement inverse s'accomplit, grâce auquel ce pronom est affecté d'une particularisation marquée par l'emploi de chrononymes et de toponymes ou par l'octroi final d'un nom. Glissant d'une instance pronominale à une autre (*je / elle / nous / vous*) au long d'un même discours, le sujet « Aurélia Steiner » voit encore son identité contredite par la coexistence de traits incompatibles au sein d'une même instance, échappant ainsi à toute fixation définitive. Individuation et indifférenciation extrêmes seront les deux pôles constitutifs d'une entité toujours prompte à se dissoudre dans l'anonymat, au moment même où un surcroît de détermination semblait l'identifier.

Facteur d'ambiguïté, le pronom « je » sur lequel s'ouvre AS1 conjugue simultanément les rôles de narrateur et de destinataire : « Je vous écris tout le temps, toujours ça, vous voyez » (p. 117). Ce « je » narrateur peut évoluer de l'indétermination à l'individuation, grâce aux noms de lieux et aux déictiques qui lui confèrent épaisseur et détermination (« Ici, c'est l'été », « j'habite Melbourne / Vancouver / Paris », etc.). Mais le glissement entre diverses postures pronominales d'une même instance d'énonciation – que ces indices semblaient individuer – inverse aussitôt le mouvement d'identification. Occupant successivement plusieurs positions de la distribution pronominale, le sujet « Aurélia Steiner » se voit décomposé en au moins autant d'actants qu'il occupe de postures subjectives (« je », mais aussi « vous » : AS2 : 157, « elle » : AS2 : 145). L'accumulation d'actualisations différentes procède de même, brouillant l'identité attribuée à « Aurélia Steiner » par la récurrence du pronom personnel « je ». Ce même pronom pourra ainsi désigner une narratrice pourvue (AS1 : 117, AS2 : 139) ou non (AS1 : 135, AS2 : 166, AS3 : 200) d'un destinataire, un personnage doté du nom d'« Aurélia Steiner », lui-même démultiplié en « Aurélia Melbourne », « Aurélia Vancouver », « Aurélia Paris ». La distinction, comme l'identification de l'une ou l'autre de ces instances se révèle toujours fluctuante, de sorte que se trouvent déplacées et reliées des entités originellement figées dans une relation oppositionnelle stricte : narrateur / narrataire, destinataire / destinataire, sujet / objet, tandis qu'est mis en question le sujet comme individualité, comme personne grammaticale, comme personnage.

À la différence de AS1 et de AS2, AS3 se présente initialement comme un récit. L'instance énonciative est dans un premier temps effacée. « A.S. » n'apparaît pas dans l'immédiat, une « petite fille » et une « dame » lui sont substituées. Peu à peu cependant, la « petite fille » se trouve affectée d'éléments constitutifs de l'acteur « A.S. ». Sur le rectangle de coton blanc à l'intérieur de sa robe « il y avait les lettres A.S. [...] » (AS3 : 179). Puis « l'enfant » chante « le chant d'Aurélia Steiner » (*ibid.* : 192). Enfin, le prénom « Aurélia » lui est définitivement attribué (*ibid.* : 193) : « Aurélia reprend le chant juif ». La « dame » assure également une fonction propre à « A.S. » : raconter l'histoire. « A.S. » accomplit cette fonction en la nommant : « Je lui ai parlé de l'histoire », « Je lui ai raconté l'histoire » (AS1 : 155-156). Le pronom « lui » est ici encore chargé d'ambiguïté, puisqu'il peut reprendre le « vous » équivoque de AS1 ou désigner « le marin à cheveux noirs » évoqué en AS2, ou encore le « jeune pendu » mort à l'âge de « dix-huit ans, aussi », hypothétiquement identifié comme le père de « A.S. ». Notons une nouvelle fois le déplacement d'un même trait (/cheveux noirs/, /dix-huit ans/) qui vient qualifier tour à tour le « marin », le « pendu », « A.S. » en ses multiples avatars (« Je me regarde. Les yeux sont bleus, dit-on, les cheveux, noirs »⁸, AS2 : 142) et la « mère » d'« A.S. ». Mais le pronom « lui » pourrait tout aussi bien désigner « A.S. » elle-même, que le « je » vient d'invoquer à plusieurs reprises. « A.S. » parlerait à « A.S. » comme, plus haut, « A.S. » était ce dont « A.S. » parlait (AS2 : 145). AS3 se clôt sur la même différenciation qu'en AS1 et AS2 : le récit une fois achevé sur la répétition et l'appropriation de son nom par Aurélia (« Steiner Aurélia, dit Aurélia. Comme moi », p. 198), le discours reprend, assuré par ce « je » qui se présente comme identique à l'une des instances de AS1 et AS2, et qui s'en distingue par le même procédé (« Je m'appelle Aurélia Steiner. J'habite Paris où mes parents sont professeurs », p. 200). Cette permutation des rôles et des traits distinctifs aura produit l'éclatement de l'identité « A.S. » en des figures différentes et parentes, qu'une stratification superpose tels les états d'un procès en cours.

3. RACONTER, RECONTER

Une « histoire de quatre sous »⁹ est ainsi indéfiniment modalisée : conte à dormir debout ou

histoire pour enfant, elle se récite et se répète chaque soir, tel un récit des mille et une nuits. Le « dormeur millénaire » est l'un des dépositaires de cette histoire qui se reproduit à se raconter « presque chaque jour. Pendant mille ans. Mille et mille ans. Oui. Une fois. Mille fois. Cent mille » (AS1 : 128). À l'infinité des réitérations possibles s'ajoute la multiplicité des narrateurs et auditeurs. L'histoire s'écrit, se lit, se raconte et se dicte, stéréotype ruminé qui s'apparente, par ce mérycisme même, à « la vraie rêverie créatrice », laquelle est « une rêverie pauvre, ressassante, à caractère plutôt obsessionnel »¹⁰. L'histoire se donne ici à voir dans tous ses états : si l'origine en demeure insaisissable, les relais en sont exhibés, dispersés en *n* narrateurs ou condensés en un narrateur X.

Le narrateur peut en effet s'incarner en de multiples figures. La « dame » apparue en AS3 répète également l'histoire : « Aurélia a cessé de chanter. Elle écoute la dame qui contient son histoire » (AS3 : 193). Mais elle partage ce rôle avec « Aurélia », qui la lui dicte par fragments eux-mêmes réitérés, à sa suite, par « la dame » : « – Raconte, dit Aurélia – Elle attend, la dame dort, alors Aurélia lui dicte – “alors elle est montée en courant, elle me portait ?” – C'est ça, dit la dame endormie » (AS3 : 194). D'autres pans de l'histoire, auxquels « A.S. » dénie toute crédibilité, sont rapportés par « ils » (une seule occurrence, en AS1 : 123). Enfin, « vous » semble pouvoir occuper également la position de récitant, dont il signifie l'inanité puisqu'il signale que « des histoires traînent le long de ce fleuve » (AS1 : 132), qu'il est impuissant à rapporter, ayant « tout oublié ». Aux diverses instances énonciatives s'adjoint en outre un narrateur indéterminé (AS3 : 169-198). Ce narrateur X rassemble tous les narrateurs précédents et possibles en sa non-dénomination. Ainsi l'histoire semble-t-elle encore se raconter d'elle-même.

La répétition s'inscrit ici comme variation, nouant identité et différence dans la reprise d'un même thème. Répéter l'histoire en la transformant sera l'une des formes d'annulation de l'« apparente fragmentation des temps » donnée comme un obstacle « infranchissable ». Aucun narrateur premier n'est invoqué comme source de la relation qui en est faite. Si différents médiateurs se succèdent, à cette chaîne aucun maillon initial n'est jamais posé. Acteur de l'histoire, à la différence de « A.S. » qui la recherche ou la relate, l'interlocuteur

fantomatique désigné par « vous » n'en est pas pour autant un relais privilégié : sa mémoire défaillante l'empêche de tenir ce rôle. Le « dormeur millénaire », dont la figure se superpose à celle évoquée par ce « vous », ne l'est pas davantage (AS2 : 146). De même, « Aurélia Steiner » n'est qu'un intercesseur nécessaire, parmi d'autres. Ce personnage tient cependant une place particulière puisqu'il est à la fois narrateur et narrataire de sa propre histoire.

Tout comme les figures chatoyantes construites par les trois textes, c'est parce qu'elle est démultipliée que l'histoire perdure. La répétition la sauve de l'oubli tout en la déformant. Elle s'accompagne en effet d'une variation qui peut s'accomplir sous les couleurs de la contradiction, de la contrariété ou de la substitution. C'est donc dans une alternance de mouvements opposés que se manifeste la répétition. Ainsi une proposition donnée peut-elle être suivie de l'affirmation d'une proposition venant la contredire, sans que l'affirmation seconde exclue ou invalide la proposition initiale :

On dit que vous vivez sur une de ces îles des côtes de la France et encore ailleurs.

On dit que vous êtes dans une terre équatoriale où vous seriez mort il y a longtemps, dans la chaleur, enterré dans les charniers d'une peste, dans celui d'une guerre aussi, et aussi d'un camp de Pologne allemande. (AS1 : 120)

Plusieurs affirmations différentes sont tour à tour posées, que la structure anaphorique de la phrase et l'emploi de l'indicatif présent relient, leur conférant l'apparence d'une simultanéité de profération. Un même sujet, que le pronom « vous » a doué des attributs d'unicité et de permanence, se les voit retirer par une succession de qualifications dissemblables, *a priori* contradictoires.

Une affirmation *a* attribue plusieurs traits individuels, déjà contradictoires entre eux, à un même objet : « vous » est dit être vivant ; un lieu lui est assigné, aussitôt dédoublé : une « île des côtes de la France », « ailleurs ». Une affirmation *b* attribue à ce même objet une nouvelle série de traits caractéristiques, qui, bien qu'également contradictoires, ne sont pas posés comme exclusifs les uns des autres, la conjonction *et* contribuant à les relier étroitement : « vous » est dit être mort ; le lieu de cette mort est éclaté en deux séries, elles-mêmes compliquées d'oppositions : « une terre équatoriale »,

« dans la chaleur » ; « enterré dans les charniers » :
« d'une peste », « d'une guerre », « d'un camp de Pologne
allemande ».

Cet étoilement de propositions est à nouveau réfléchi par le « je » de AS1, à cette différence près que la mort de l'interlocuteur, précédemment affirmée, n'est plus explicitement déclarée (« Comment cela se serait-il fait ? »). De plus, les lieux assignés à cet événement non défini le sont de manière hypothétique et alternativement : « À Londres, au cours de cette peste ? Vous croyez ? Ou de cette guerre ? Dans ce camp de l'Est allemand ? Dans celui de Sibérie ? Ou dans ces îles, ici ? » (AS1 : 127). Cette prolifération s'exagère encore de la convocation implicite d'éléments extérieurs à AS1, AS2 et AS3, inscrits ici sous la forme de segments textuels connotant d'autres textes : « terre équatoriale » convoque, par connotation, *Un Barrage contre le Pacifique*, et le « cycle » que cette œuvre inaugure. AS2 redouble cette parenté, évoquant les « longues lames du Pacifique Nord » (AS2 : 151) et leurs « coups de boutoir », qui font éclater « les grands réservoirs à sel ». À ces lieux de la fiction la « Pologne allemande » (AS1 : 120) et le « Palatinat » (AS3 : 188) sont superposés, eux-mêmes investis d'une charge intertextuelle puisqu'ils participent d'un autre « cycle », dont *Abahn, Sabana, David* est l'un des maillons.

L'attribution de ces qualifications contradictoires met en cause l'unicité et la cohérence d'un personnage que le pronom « vous » entreprenait de fixer et d'identifier. Mais elle restitue paradoxalement au « vous » une cohérence autre, lui conférant un statut transtextuel qui fait de lui un agglutinat de fonctions et d'identités récurrentes, un phénomène dont la réalité ne se saisit que d'être littéraire.

À peine posée, une affirmation peut être aussitôt contredite. Elle peut aussi être niée. Une proposition contraire est alors posée ou impliquée par la négation de la proposition précédente, qui est ainsi exclue. Aux « on dit », il est répondu : « Je vois que ce n'est pas vrai. Que lorsque je vous écris personne n'est mort » (AS1 : 120). Les affirmations sont reprises pour être annulées : « On dit que c'est dans ces crématoires, vous savez, vers Cracovie, que votre corps aurait été séparé du mien [...]. On dit n'importe quoi... On ne sait rien... » (AS1 : 130). Contradictions et dénégations construisent chacune des trois *Aurélia Steiner* et fondent leur rapport. Ce

contrepoint perpétuel constitue la trame véritable des trois textes : en effet, jamais levées ni résolues, ces propositions contraires ou contradictoires demeurent et insistent, telles les strates et phases superposées qui modèlent personnage, récit, histoire. Du destinataire (« vous »), d'« Aurélia Steiner » comme du narrateur (« je »), les définitions incohérentes et les traits incompatibles subsistent, les transformant en des figures tantôt distinctes, tantôt équivoques. Aucune affirmation n'opère l'annulation d'une affirmation précédente : l'exclusion, logiquement supposée, des propositions contraires dérive alors vers une juxtaposition de propositions complémentaires, comme si, dite puis contredite aussitôt, la « chose » n'en était que mieux affirmée, dans sa dénégation même. « On » prétend que « vous » est mort, « je » affirme que « cela n'est pas vrai », mais de l'ignorance du « on » ou du savoir du « je » la prévalence n'est pas décidée. L'une et l'autre proposition demeurent indissociables, voire équivalentes. Le « cela n'est pas vrai » et le « cela m'est égal » du narrateur se rejoignent alors. Le savoir du narrateur ne peut être « général » – le narrateur étant nettement distingué du « on » – ni particulier, puisque le narrateur est lui-même agrégat de valeurs et de statuts différents qui le privent d'une unicité *a priori*. Aussi ce savoir ne décrètera-t-il pas la vérité ou la fausseté d'un fait, mais il affirmera la nécessaire relation de celui-ci à son contraire. Poser que « cela n'est pas vrai » (que « vous » n'est pas mort), c'est annuler « séparation », « différence », « fragmentation ». Mais cette annulation n'est possible que dans le « continent désert » du « cela m'est égal », où toutes choses sont « interchangeable »¹¹, puisque l'une sera toujours glose de toutes les autres. La surimpression de tous les lieux évoqués en AS1, AS2 et AS3 se résout en un lieu « unique », cette « terre étrangère », « obscure » (AS1 : 121), autrement dite encore littérature. Les oppositions logiques sont ainsi l'occasion d'une transmutation : lieux de contradiction, comme le sont les pronoms, elles font de cette contradiction le moteur même du récit, et sa matière.

Cette obstination à répéter et à respecter la contradiction relève bien d'une « stratégie de brouillage », d'un « art de la confusion », que Dragonetti décèle au principe même de l'élaboration du *Roman de la Rose*. Par cette « mise en scène de la duplication et de la *contradiction* » devrait être rendue sensible l'« altérité

absolue » qui permettrait « à l'écriture d'atteindre son au-delà, son référent propre, en somme sa source » (1987 : 51). À l'origine de la narration, AS1 et AS2 posent deux narrateurs, selon un modèle proposé par le *Roman de la Rose*. Deux récitants composent celui-ci : le premier est le « dormeur éveillé » semblable au « dormeur millénaire » de AS2, qui raconta l'histoire ou la rêva. Un second narrateur la retranscrit – rôle tenu de façon similaire par Jean de Meun et le « je » de AS1 et AS2 :
seule, je construis votre voix. Vous racontez et je n'entends pas l'histoire mais seulement votre voix. Celle du dormeur millénaire, votre voix écrite désormais, amincie par le temps, délivrée de l'histoire. (AS2 : 146)

Un « mélange d'informations historiques et de fictions » (*ibid.* : 208) se reproduit ainsi dans cette duplicité narrative. Les trois Aurélia Steiner tentent en effet de traverser l'épaisseur irréductible d'un fait historique, que ces récits fragmentent et réfléchissent en mille « histoires » particulières, en événements falsifiés et, pour finir, en légende dépourvue d'origine, sans pour autant le saisir. Aucune « source » n'est ici atteinte ; à moins qu'elle ne se trouve reconstruite par cette dispersion même du récit en ses multiples relais.

La non-résolution de ces contradictions révèle un balancement perpétuel de la pensée, ou du langage. Leur juxtaposition ne se justifie d'aucune explicitation ultérieure, pas plus que d'une hiérarchisation implicite qui réglerait leur rapport logique¹². Si le commentaire manque au récit – comme il manque au *Roman de la Rose* –, peut-être s'élabore-t-il dans cette dénégarion perpétuelle :

*Ainsinc va des contreres choses,
les unes sont des autres gloses ;
et qui l'une an veust defenir,
de l'autre li doit souvenir,
ou ja, par nule antacion,
n'i mettra diffinicion ;
car qui des .II. n'a connoissance
ja ni connoistra differance,
san quoi ne peut venir en place
diffinicion que l'an face.* (v. 21543-21552, éd. Lecoy)

Pensée pour elle-même, la différence n'est plus un obstacle mais la condition d'un savoir, la région et la mesure de celui-ci. La connaissance se donne dans ce milieu ouvert entre une chose et le « souvenir » de son

contraire. L'une n'efface point l'autre, mais plutôt s'y répète, à l'image de cette glose qui est tout à la fois le mot obscur appelant son explication, et cette explicitation même. La glose (de glose...) se déplie comme mémoire et paraphrase de son objet, c'est-à-dire aussi bien d'elle-même. Ainsi une chose sera-t-elle glose de son contraire, l'impliquant en elle comme le Même l'Autre. Les « vaines paraphrases » et les « ineptes gloses » s'égalent à ce mot « inepte » que le narrateur de AS2 recherche (p. 131) pour construire la glose du monde.

La répétition s'opère encore par la mise en œuvre d'un modèle paradigmatique impliquant des opérations de fragmentation / substitution qui laissent perdurer la trace mémorisée d'un élément effacé qu'un élément à lui substitué rappelle, une relation de ressemblance / opposition continuant à les relier. Cette opération permet la convocation d'éléments dissemblables qu'une relation associative réunit dans une même unité complexe. Celle-ci génère elle-même ses propres modifications dans un mouvement alternant identification et différenciation. Ainsi le passage est-il rendu possible de la « fragmentation » à son annulation. Le « continent désert », qui figure ici le texte lui-même, est bien alors le lieu unique où « je » et « vous » peuvent se rejoindre, où « la fin » peut s'atteindre, provisoirement, lorsque le récit s'achève (AS1 : 126 et 134).

AS1-2-3 posent d'une manière ou d'une autre une première affirmation, que les trois textes s'occupent ensuite à nier :

Comment [...] annuler cette apparente fragmentation des temps qui nous séparent l'un de l'autre ? (AS1 : 118)
[...] la régularité d'une rature géante et sûre, de l'importance d'une différence infranchissable. (AS2 : 139)
Puis : Cette apparente fragmentation dont je vous ai parlé, a disparu. (AS1 : 125)
La différence inexistant. (AS2 : 156)

Cette relation s'établit aussi entre les trois textes, qui se recouvrent et se dissocient pour former tantôt un, tantôt trois textes, obéissant en cela à la même opération que les éléments qui les constituent : « Ici, c'est l'endroit du monde où se trouve Aurélia Steiner. Elle se trouve ici et nulle part ailleurs [...] » (AS2 : 152). Le texte, comme mémoire de toutes les figures d'« A.S. » et de

tous les textes le constituant lui-même, est assimilé par le déictique à cet endroit unique. Ce lieu commun est aussi bien la « page blanche » où « je » écrit le nom d'« A.S. » (AS2 : 162) que la cour de rassemblement du camp, « rectangle blanc » où la naissance d'« A.S. » et l'extermination de ses parents se produisent, indissociables. Aussi l'allocutaire évanescant de AS1, AS2 et AS3 est-il incarné en cette trinité : le père, la mère, l'enfant, indéfiniment hypostasiés en et par trois textes : « Je les rassemble à travers vous et de leur nombre je vous fais. [...] De tous vous ressortez toujours unique, inépuisable lieu du monde, inaltérable amour » (AS2 : 157). Soumis au même processus d'identification / différenciation, ce lieu varie quand varient les énonciateurs :

AS1 : *Je suis dans cette grande salle où je me tiens l'été, face au jardin. De l'autre côté des vitres il y a cette forêt de roses [...].* (p. 118)

AS2 : *Je suis dans cette chambre où chaque jour je vous écris. [...] Devant moi il y a la mer.* (p. 139)

AS3 : *Aujourd'hui, derrière les vitres il y a la forêt et le vent est arrivé. Les roses étaient là-bas dans cet autre pays du Nord. La petite fille ne les connaît pas. [...] elle regarde l'océan de la forêt [...]. Toujours cette chambre où je vous écris.* (p. 169 et 198)

Cette multiplication de lieux différents produit son contraire, l'« inépuisable lieu du monde » où s'incarnent et se recouvrent les figures disparates qui constituent l'entité « Aurélia Steiner » (AS2 : 157). De chaque lieu, comme de chaque figure évoqués, persistent un ou plusieurs traits modifiés, qui caractérisent à leur tour les lieux et figures ensuite décrits.

Un incipit presque similaire relie AS1 et AS2, mais la définition du lieu, pourtant introduite par le même déictique, varie. Une relation identique est posée entre les descriptions topographiques initiales faites en AS1 et AS3. Deux syntagmes sont rapprochés et différenciés, le premier élément du syntagme changeant (« de l'autre côté » / « derrière »), tandis que le second est conservé. La même opération est de nouveau appliquée au syntagme nominal « cette forêt de roses », devenu « l'océan de la forêt ». Ce second syntagme est élaboré sur le modèle du précédent : une métaphore détermine dans l'un et l'autre cas la construction génitive. La multiplicité dénombrable des « roses » introduit l'image

de la forêt, tandis que le second syntagme suppose que celle-ci soit considérée comme une masse indénombrable, dès lors comparable à « l'océan ». Une même structure est en fait sous-tendue par deux métaphores différentes. De plus, la transformation s'opère par substitution (« roses » / « océan »), mais encore par déplacement et inversion consécutive de la métaphore et des éléments introduits en AS1, qui persistent, explicitement (la « forêt ») ou implicitement (les « roses », que cette relation associative, mimétique et contrastive à la fois, laisse inscrites en creux). AS3 reprend également des éléments introduits en AS1, mais aussi en AS2 (« la mer », répétée dans « l'océan de la forêt »), et que AS3 commençait par nier ou exclure, les reléguant en d'autres lieux ou textes (la « petite fille » de AS3 « n'a jamais vu les roses maintenant mortes ni les champs ni la mer », p. 169). La négation est donc à son tour annulée par la convocation silencieuse de traits d'abord explicitement exclus.

Une modification semblable affecte le « rectangle blanc », que AS1 définit comme « rectangle de la cour de rassemblement du camp » (p. 151). La substitution s'appliquera aux éléments qui déterminent cette abstraction géométrique pour en faire un objet particulier. Les trois compléments introduits en AS1 laissent place à une autre détermination qui définit cette forme comme « un rectangle de coton blanc » cousu à l'intérieur de la robe d'« Aurélia Steiner », sur lequel « il y avait les lettres A.S. et une date de naissance » (p. 179). Ici encore la définition seconde vient recouper la première et la rappeler : « les lettres A.S. » et « la date de naissance » inscrites sur le « rectangle blanc » évoquent une autre naissance, celle de l'« Aurélia Steiner » de AS2, qui vint au monde précisément dans « la cour de rassemblement du camp », espace que le « rectangle blanc » figure dans les trois *Aurélia Steiner*. La substitution de ces déterminations pose et confirme ainsi la relation étroite qu'entretiennent les trois textes, chacun d'eux reproduisant les deux autres. Entre AS1, AS2 et AS3 la relation se resserre encore, le « rectangle blanc » pouvant figurer les « lettres » promises par le narrateur (AS1 : 117), ou la « page blanche » sur laquelle s'écrit le nom d'« Aurélia Steiner » (AS2 : 162).

Ainsi, chaque élément effacé demeure, associé à celui qui le remplace, comme trace, mémoire et virtualité. Une relève semble se faire de tous les passés et devenirs

possibles d'une même histoire ou d'un même texte. Mais aucun terme ne s'annule au profit d'un autre. Paraissant et disparaissant dans le même temps, la chose nommée, l'histoire racontée contiennent et déploient tout ce qui à chaque instant les contredit, les différencie. La substitution construit le rapport homologique des termes qu'elle affecte : leur équivalence n'a pas besoin d'un troisième terme qui résoudrait une contradiction, ou une différence, toujours ici présentées comme origine et matière de tout discours. Ce rapport homologique se distingue donc bien d'une analogie qui ferait que « l'être se dit en plusieurs sens », ou qu'il se dit « de quelque chose de fixe et de bien déterminé ». Contradictions, dénégations, substitutions n'élaborent pas toutes les manières de rendre compte d'une même identité, pas plus qu'elles n'autorisent la connaissance de l'Autre à partir de l'affirmation du Même, posé comme son double originel. Ces procédés constitutifs de la répétition font plutôt que « l'être se dit "de toutes manières" en un seul et même sens, mais se dit ainsi de ce qui diffère, se dit de la différence elle-même, toujours mobile et déplacée dans l'être »¹³.

Les actualisations repérées en AS1, AS2 et AS3 agissent comme autant de modalisations, qui mettent en doute l'existence ou la préexistence d'une « histoire » singulière que récit et discours s'efforceraient de fixer en la reproduisant. Si les trois *Aurélia Steiner* affirment l'insistance d'une histoire, c'est pour aussitôt la démultiplier :

- histoire de la destruction, comme généralité « des peuples et du monde » ;
- histoire d'une extermination, celle des Juifs, celle des parents d'« Aurélia Steiner » ;
- histoire d'« Aurélia Steiner », diffractée : en « je » ; en « A.S. »-« dix-huit ans », elle-même différenciée en « Aurélia Melbourne », « Aurélia Vancouver », « Aurélia Paris » ; en « A.S. »-« petite fille » ; en « A.S. »-« mère » de « A.S. »- petite fille et mère de « A.S. »-« je » ;
- histoire du « vous » (« votre histoire », AS1 : 128) dédoublé en : « vous »-« père » et « vous »-« jeune marin ». Les incarnations de ce « vous » se recouvrent en une même posture, celle de l'allocutaire indéterminé, « votre histoire » devient alors « notre histoire » ;
- histoire intertextuelle d'« Aurélia Steiner » telle que la

défigure et la répète l'œuvre durassien ; histoire, donc, de l'engendrement même du texte.

Chacune de ces histoires opère la réactivation de toutes les autres, dont, par une reprise partielle, elle convoque les potentialités non accomplies. D'observateur neutre, le narrateur devient en AS3 intercesseur. Rapportant les « événements », il les transfigure, les compare, les superpose, tissant un réseau de relations entre les trois *Aurélia Steiner*. Ainsi peut-il faire que, « à mesure que l'"Histoire" se remplit de sens, le récit diverge, signale toutes les autres façons possibles de le raconter, ainsi que tous les autres sens qu'il pourrait avoir »¹⁴. Mais son intervention n'est pas nécessaire : la répétition joue ici de telle sorte qu'une seule histoire peut engendrer toutes les histoires possibles, de même que toutes les histoires possibles (se) reproduisent (en) une même complication. Le récit obéit ainsi à deux des quatre types de relations de fréquence repérées par Genette (1972 : 146) : raconter *n* fois ce qui s'est passé une fois, raconter *n* fois ce qui s'est passé *n* fois. La mort des parents d'« A.S. » est racontée *n* fois en AS1, AS2 et AS3. Les trois textes forment bien alors un *récit répétitif*, puisque les récurrences de l'énoncé ne répondent à aucune récurrence d'événement. Sur cette histoire particulière l'inscription de l'histoire générale vient cependant inverser le « récit répétitif » en un *récit anaphorique*, racontant *n* fois ce qui s'est passé *n* fois : les répétitions du récit correspondent alors « aux répétitions de l'histoire » : exterminations dans « un camp de Pologne allemande », mais aussi catastrophes et épidémies récurrentes.

4. LA RÉPÉTITION, MANIFESTATION DE L'INDICIBLE

Entre temps passé et temps présent, on voit que la frontière est transgressée. Quels que soient les traits attribués à la figure « Aurélia Steiner », qu'il s'agisse d'une enfant ou d'une jeune fille, l'auteur revendique d'ailleurs pour elle cette caractéristique permanente : « Elle est au présent, présente, comme Alissa de *Détruire* : elles ont toujours dix-huit ans »¹⁵. Mais ce présent intemporel est une reconstruction de la mémoire. Une relation de pure successivité entre passé, présent et futur ne suffit pas à en rendre compte.

C'est qu'en effet la répétition pose « l'énigme de la "première fois", de la répétition originaire »¹⁶. L'usage

désigne sous ce nom un phénomène dont la particularité est d'intervenir *après coup*. Le premier terme d'une série échappe à la répétition, mais il en est le préalable obligé puisqu'elle ne peut se produire sans lui. Où commence donc la répétition, si son origine la précède nécessairement ? Faut-il soutenir que dans la première fois la répétition a déjà commencé ?

Pour rendre compte de ce phénomène, il faut alors imaginer une autre configuration du temps. Ainsi peut-on concevoir le présent comme un temps reconstitué grâce au matériel de la mémoire, une « transcription » reposant sur un processus de stratification. Tel que l'a décrit Freud, le mécanisme de la mémoire est précisément fondé sur la superposition de strates toujours susceptibles d'une restructuration. À sa suite, Derrida insiste sur le fait que

le texte inconscient est déjà tissé de traces pures, de différences où s'omisent le sens et la force, texte nulle part présent, constitué d'archives qui sont toujours déjà des transcriptions. Des estampes originaires. Tout commence par la reproduction. (ibid.)

L'« estampe origininaire » serait ici ce rectangle blanc de la cour de rassemblement du camp » (AS2 : 147), qui cadre et cache une scène primitive, insistante et cependant toujours perdue, toujours à rechercher. La mort des parents d'« A.S. » se confond avec celle des Juifs, comme avec une extermination générale. Particulière, elle répète indéfiniment l'histoire universelle. Elle est « texte de nulle part », écrit « depuis mille et mille ans », soumis à une réécriture éternellement recommencée. Aussi « les mots Aurélia Steiner », lorsqu'ils ne sonnent plus dans le camp, sont-ils « repris ailleurs ». Ce nom ne se connaît que par sa répétition : « Je lui dis le nom : Aurélia Steiner. Je l'écris sur une page blanche et je le lui donne »¹⁷ (AS2 : 162).

Le « rectangle blanc », page ou cour du camp, consacre l'apparition de la chose, l'évidence de l'événement, leur représentation aussi bien que leur perte. Écran, ou découpe du vide, il abolit l'image dans un éblouissement vain, que le regard s'épuise à fixer sans y rien discerner. Mais ce rien est aussi la chose même, la seule figuration, qui condense en elle toute figuration possible, jusqu'à l'opacité. Ici s'annule une représentation conçue comme transparence de l'image et de son objet. C'est en effet « par cette blancheur

blanche, ce brouillard infini » (AS1 : 134), brouillant l'image et le monde, que la séparation cesse, que s'atteint « la fin » de l'histoire, ou se prononce « le mot » de la fin. La scène origininaire se donne à voir dans l'aveuglement – « Elle ne regarde toujours pas, les yeux fermés sur le rectangle blanc de la mort » (AS2 : 163) – qui est aussi bien lucidité et savoir extrêmes : « Je ne peux rien contre l'éternité que je porte à l'endroit de votre dernier regard, celui sur le rectangle blanc de la cour de rassemblement du camp » (AS2 : 148).

Originnaire, elle est aussi « toujours déjà » transcription. Décomposée et déplacée en d'autres formes et lieux – rectangle de la cour, rectangle de la page, rectangle de coton où sont inscrites les lettres « A.S. », sur la robe de « la petite Aurélia » –, elle est également multipliée par la pluralité des regards posés sur ce cadre blanc, qui sont autant de relais de la représentation et qui en reconstituent le spectre : regards de la mère, du père, du « je » narrateur de AS2, regard que « l'enfant Aurélia Steiner » pose elle-même sur sa propre naissance. La scène origininaire est ainsi déjà une « reproduction ». Elle donne à voir une naissance et une destruction. La représentation de l'origine s'adjoint celle de la fin, l'une et l'autre d'ailleurs toujours manquées. Telle une photographie, cette image unique, sur laquelle le point est toujours à refaire, s'offre non comme « une copie » du réel mais comme « une émanation du *réel passé* »¹⁸. Comme si pour Duras l'indicible¹⁹ ne pouvait se manifester qu'ainsi, dans une surexposition indéfiniment reproduite.

NOTES

1. Marguerite Duras (1979).
2. Le ressassement propre aux textes durassiens semble en représenter la quête sans fin, comme l'a noté Borgomano (1986 : 67).
3. De l'avis même de l'auteur (1979 : 17).
4. Ils seront respectivement désignés par les abréviations AS1, AS2, AS3, et le « personnage » d'Aurélia Steiner sous l'étiquette « A.S. ».
5. Dans le paratexte auctorial, en effet, pas d'italique, de soulignement ni de guillemets pour signaler le statut titulaire de ce

nom. Statut qui semble aller de soi, comme si le nom propre constituait, aux yeux de l'auteur, une entité suffisamment autonome dans la phrase.

6. Dans *L'Œuvre de l'art* (1994), Genette examine les modalités selon lesquelles une même œuvre peut se réaliser à travers des objets non identiques. À côté des « œuvres à versions » (les différents états de *La Tentation de saint Antoine*) et des « œuvres à répliques » (les quatre versions du *Bénédicté* de Chardin), il distingue les « œuvres en reprise » qui sont, en revanche, des œuvres distinctes dont les ressemblances ne compromettent pas l'autonomie. C'est de cette dernière classe, à laquelle Genette ne rattache pas de manifestation littéraire, que relèvent les trois textes de Duras.

7. Cf. Kristeva (1974 : 315-335).

8. « Traits qui, dans l'univers durassien, ne sont guère distinctifs », comme le remarque Borgomano (1985 : 163). Voir encore, de M. Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*.

9. « Histoire de quatre sous je te donne à l'oubli... », *Hiroshima, mon amour*.

10. Gracq (1961 : 67).

11. Telles les plages de « S. Thala », qui sont « des contrées, des pays de sable, complètement interchangeables ; le pays de personne, voyez, sans nom » (M. Duras, 1977 : 82).

12. Pour Duras, le nom « Aurélia Steiner » désigne tantôt des individus distincts, tantôt un seul et même personnage. Elle peut retracer la généalogie des différentes Aurélia. Ainsi, Aurélia-Melbourne et Aurélia-Vancouver représentent la génération « née à l'étranger », après la guerre, tandis que l'histoire d'Aurélia-Paris s'inspire de celle d'un enfant confié à une voisine par sa mère avant son arrestation. Mais elle peut aussi affirmer l'identité de ces figures : « c'est la même, en même temps, à tous les âges » (« Les yeux verts », *Cahiers du cinéma* 312-313, juin 1980, p. 90). Opter pour l'un des termes de cette alternative, c'est ne pas tenir compte de la complication du texte.

13. G. Deleuze (1968 : 388).

14. P. Macherey (1966 : 282).

15. « Les yeux verts », *op. cit.*, p. 10.

16. J. Derrida (1967 : 301).

17. Outre leur parenté onomastique, Aurélia Steiner et Lol V. Stein ont en commun cette recherche du « mot » ou du « nom » manquant : « J'aime à croire [...] que si Lol est silencieuse dans la vie, c'est qu'elle a cru, l'espace d'un éclair, que ce mot pouvait exister. Faute de son existence, elle se tait. Ç'aurait été un mot

absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés... Manquant, ce mot, il gâche tous les autres, les contamine [...] » (Duras, 1976 : 48).

18. Barthes (1980 : 104).

19. La mémoire d'Aurélia n'est pas qu'individuelle, elle inclut ce qui constitue pour l'auteur l'événement majeur du 20^e siècle, après lequel d'autres formes d'écriture doivent être inventées : « Je crois à une mémoire plus générale, historique, je crois que l'enfant Aurélia Steiner saurait tout du détail de sa naissance, qu'elle pourrait s'emparer tout aussi bien d'une autre atrocité ; d'une atrocité quelconque, prise au hasard, survenue aux Juifs du rectangle blanc d'Auschwitz » (Duras, « Les yeux verts », p. 57).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BARTHES, R. [1980] : *La Chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Gallimard / Seuil, coll. « Cahiers du cinéma ».

BORGOMANO, M. [1981] : « L'histoire de la mendicante indienne, une cellule génératrice de l'œuvre de Marguerite Duras », *Poétique*, n° 48, 479-493 ;

[1985] : *Duras, une lecture des fantasmes*, Belgique, Cistre ;

[1986] : « L'Amant : une hypertextualité illimitée », *Revue des sciences humaines* 202, 67-77.

DELEUZE, G. [1968] : *Différence et Répétition*, Paris, PUF.

DERRIDA, J. [1967] : *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil.

DRAGONETTI, R. [1987] : *Le Mirage des sources : l'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Seuil.

DURAS, M. [1960] : *Hiroshima, mon amour*, Paris, Gallimard ;

[1976] : *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, coll.

« Folio » ;

[1977] : *Les Lieux de Marguerite Duras* (entretien avec M. Porte), Paris, Minuit ;

[1979] : *Le Navire Night, Césarée, les Mains négatives, Aurélia Steiner, Aurélia Steiner, Aurélia Steiner*, Paris, Mercure de France ;

[1986] : *Les Yeux bleus cheveux noirs*, Paris, Minuit.

GENETTE, G. [1972] : « Discours du récit », *Figures III*, Paris, Seuil ;

[1994] : *L'Œuvre de l'art*, Paris, Seuil.

GRACQ, J. [1961] : « Les yeux bien ouverts », *Préférences*, Paris, Corti.

KRISTEVA, J. [1974] : « Instances du discours et altération du sujet », *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 315-329.

MACHEREY, P. [1966] : *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero.

ABDUCTIONS ET RÉPÉTITIONS ESTHÉTIQUES

LOUIS FRANCÉUR

AUX INTERROGATIONS que soulève la notion même de répétition esthétique, la pensée du sémioticien américain Charles Sanders Peirce offre de toutes nouvelles perspectives ou, pour utiliser une des expressions favorites de l'auteur, elle propose aux lecteurs de ses textes un nouvel ordre des faits¹. Ainsi, prônant d'abord la réconciliation de l'action et de la pensée, puis celle de l'être et du devenir, et enfin celle de la logique et de la cosmologie, Peirce n'affirmait-il pas d'emblée, lui le logicien, l'homme de science, le philosophe, la suprématie de l'esthétique sur toute autre forme de connaissance ? Sa pensée à ce sujet avait déjà des accents étonnamment anticartésiens, bien antérieurs, du reste, à ceux d'un peintre contemporain aussi lucide qu'Antoni Tàpies qui explore le même champ dans ses réflexions sur la pratique de l'art :

*Peindre, écrit en effet le peintre catalan, c'est une façon de réfléchir sur la vie – et la réflexion est plus active que la simple contemplation –, c'est la manifestation d'une volonté de discerner la réalité, de la fouiller, de collaborer à sa découverte et à sa compréhension. [...] Comme un chercheur dans son laboratoire, je suis le premier spectateur des suggestions possibles arrachées à la matière.*²

C'est à l'esthétique, en effet, que revient, selon Peirce, le soin de nous indiquer ce qui dans la fin que nous poursuivons mérite que nous nous y attardions pour sa propre valeur intrinsèque. Puisque la validité de la connaissance ne peut d'aucune manière être confirmée sans faire référence à sa fin ultime, l'éthique est bien la discipline qui nous enseignera si les moyens dont nous disposons pour atteindre notre fin sont adéquats ou non.

Cependant l'éthique seule ne pourra nous enseigner quelle est la fin réelle qui est alors poursuivie. D'où le nécessaire recours à l'esthétique qui, en tant que catégorie peircienne de la priméité, servira non seulement de fondement à l'éthique et à la logique – qui appartiennent respectivement à la secondéité et à la tiercéité –, mais qui sera aussi, du point de vue de la pragmatique, cause et effet du processus complet de signification.

Compte tenu de ces prémisses, nous pourrions dès lors définir la sémiotique de l'art comme la discipline théorique qui se donne pour objet l'étude des mécanismes grâce auxquels différents signes que l'on dit esthétiques engendrent des

significations. De tous ces mécanismes, la répétition se présente comme l'un des plus fondamentaux. À certaines conditions, toutefois, que nous devons examiner de près.

À la vérité, nous devons bien reconnaître que dans une perspective rigoureusement peircienne, il semble difficile, voire impossible, de parler de répétition si nous entendons par ce terme la reproduction exacte et intégrale d'un *phanéron* déjà existant, d'un signe artistique en l'occurrence. Car, chaque *phanéron* étant défini comme « tout ce qui *ici et maintenant* est présent à un esprit de quelque manière que ce soit », le même objet ne pourrait, dans l'écoulement du temps, être présent dans l'esprit du même créateur à deux moments différents de son activité de création ou, *a fortiori*, dans l'esprit de deux créateurs différents. En effet, si nous nous demandons, à la suite de Peirce, comment une émotion ou une idée pourrait être semblable à une autre, et donc éventuellement la répéter, cela nous apparaîtra tout simplement impossible, car ces deux émotions ou ces deux idées existeront nécessairement à des moments différents de la vie d'un créateur. En conséquence, ce qui est présent à son esprit sous forme d'émotion ou d'idée se trouve présent seulement à ce moment précis et sera nécessairement absent au moment où l'autre émotion ou l'autre idée apparaîtra. Littéralement, ajouterait peut-être Peirce, une émotion ou une idée ne contient rien d'une autre émotion ou d'une autre idée et, en elles-mêmes, ces deux émotions ou ces deux idées ne peuvent avoir aucune ressemblance et donc, ne peuvent être répétées³.

Du reste, là ne s'arrêtent pas les problèmes que nous rencontrons quand nous cherchons à saisir la notion de répétition dans la sémiotique de Peirce. Car, à cette difficulté particulière que représentent les relations étroites qu'entretiennent le sentiment et la pensée avec le mouvement du temps que nous venons d'évoquer, vient s'ajouter le fait que, dans cette même perspective sémiotique, la vie, la matière, l'esprit, la pensée, voire la création artistique constituent tous, chacun à sa manière, des processus de connaissance qui sont eux-mêmes inscrits dans un processus de croissance *orientée* nécessairement situé dans l'écoulement du temps. Nous pourrions dès lors affirmer de la création artistique, notamment celle exercée par un peintre, ce que Peirce disait du cheminement d'une idée philosophique, illustration parfaite, nous semble-t-il, de tout processus

de croissance : toute idée originale simple, tout sentiment unique, toute émotion indivisible se *développent* en se ramifiant, en se démultipliant, par chaque application qui en est faite à des cas particuliers, auxquels cas l'expérience du créateur peintre suggère qu'ils peuvent convenir. L'émotion, le sentiment, l'idée, chaque fois qu'ils sont ainsi utilisés suscitent de nouvelles émotions, de nouveaux sentiments, de nouvelles idées qui s'inscrivent à leur tour dans un processus de *développement* autocorrecteur et complémentaire au regard de ce qui existait à l'origine⁴.

*Le poète, pouvait écrire André Malraux, est obsédé par une voix à quoi doivent s'accorder les mots ; le romancier est si bien dominé par certains schèmes initiaux que ceux-ci modifient, parfois fondamentalement, les récits qu'ils n'ont pas suscités ; le sculpteur, le peintre, tentent d'accorder lignes, masses et couleurs à une architecture ou à un déchirement qui ne se révèle pleinement que par la suite de leur œuvre.*⁵

Est-ce à dire pour autant que nous devrions renoncer une fois pour toutes à débusquer tout élément impliquant la répétition dans le foisonnement de la pensée de Peirce ? À vrai dire, nonobstant le fait que dans l'ensemble de l'œuvre de Peirce, déjà parue sous le titre de *Collected Papers* ou dans l'édition chronologique en voie de publication intitulée *Writings of Charles Sanders Peirce*⁶, jamais mention ne soit faite explicitement de la notion de répétition, pour les raisons théoriques, croyons-nous, que nous venons d'évoquer, nous pourrions néanmoins déceler une certaine idée de répétition dans la définition même que Peirce donne de la notion centrale de sa théorie, celle d'interprétant – ce troisième signe qui forme la triade sémiotique avec le *représentamen* et l'*objet*. Ce concept d'interprétant a reçu de la part de Peirce lui-même plusieurs définitions dont nous retiendrons la plus connue, peut-être, celle qui est apparue dans la définition du signe triadique de 1897 :

*Un signe, ou représentamen, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle l'interprétant du premier signe.*⁷

Pour mesurer à sa juste valeur l'importance de l'interprétant dans le processus de signification artistique,

nous devons nous reporter à un manuscrit tardif de Peirce, rédigé en 1907, dans lequel l'auteur soutient que l'une des fonctions principales du signe consiste à « influencer un esprit qui comprend sa 'grammaire' ou méthode de signification, laquelle méthode est sa substance signifiée ou interprétant »⁸. Nous retiendrons pour l'heure que la méthode de signification est l'interprétant. À l'opposé donc de la conception binaire du signe déjà présente dans le *Cratyle* de Platon et dans le *De l'interprétation* d'Aristote et proposée naguère d'abord par Baudouin de Courtenay puis par Ferdinand de Saussure – signe que l'on identifie le plus souvent par la relation arbitraire qui unit le signifiant au signifié –, l'interprétant, pour Peirce, est partie intégrante du signe triadique.

Si l'interprétant occupe une place aussi importante dans le parcours génératif de la signification, cela tient au fait que c'est grâce à ce signe mental créé dans notre esprit d'interprètes que nous sommes conduits à reconnaître la relation qui existe entre l'objet et le signe qui le représente. Cette représentation sémiotique, comme nous l'avons souligné, s'accomplit soit en étant plus développée que le signe dont elle tient lieu, soit en étant équivalente à ce même signe. Nous voilà parvenus au cœur de notre propos. En effet, nous retiendrons désormais que si la dimension d'interprétant plus développé nous suggère d'emblée que celui-ci joue le rôle de mécanisme fondamental de la croissance de la signification, en revanche, la dimension de signe équivalent pourrait avoir quelque chose à voir avec la notion de répétition : celle-ci étant dorénavant définie non pas comme le fait d'être exprimée plusieurs fois ou comme le fait de répéter les paroles d'un autre ou comme le fait de réitérer une action ou, enfin, comme le fait de répéter pour s'exercer, mais essentiellement comme *l'action de reproduire quelque qualité d'un autre signe*. Dans cette acception seulement, nous pourrions tenir la répétition pour une authentique sémosis. Du point de vue sémiotique, non seulement serions-nous autorisés à voir dans la répétition un signe-action, comme l'indique le suffixe -sis de sémosis qui signifie action, activité, processus, mais nous serions fondés, du point de vue de l'interprétant, à tenir la répétition essentiellement comme une inférence qui se déploie à partir de signes existants⁹.

Précisons encore un peu. Si l'interprétant est parfois

un signe équivalent et parfois un signe plus développé, il n'est pourtant l'un ou l'autre interprétant que du signe qui le produit et non de tel ou tel autre signe, car son apparition, loin de s'effectuer au hasard, résulte, en réalité, d'une logique inférentielle. Cette logique pourra être ou abductive ou inductive ou déductive. Nous pouvons donc concevoir que l'interprétant plus développé sera situé au cœur même du processus inférentiel ampliatif (ou synthétique) propre à l'abduction et à l'induction, alors que l'interprétant équivalent, ou ce que nous tenons pour une forme de répétition, sera notamment situé dans le processus inférentiel explicatif (ou analytique) spécifique à la déduction.

Au reste, ce sont ces notions d'interprétant, d'équivalence, de croissance, de logique inférentielle ampliative ou explicative, d'abduction et de répétition qui nous ont permis d'élaborer la notion de série culturelle et de la concevoir comme une hiérarchie particulière de signes, singulièrement de signes artistiques¹⁰. Un peintre comme Tapiès, à la suite d'une théorie formulée par d'autres artistes, n'avait-il pas entrevu, au moins intuitivement, cette idée de série, lui qui pouvait affirmer que

*[...] le sens d'une œuvre ne se trouve pour ainsi dire pas dans l'œuvre elle-même, car celle-ci est en relation avec beaucoup d'autres œuvres, du même auteur ou d'autres auteurs. Expliquer une œuvre c'est donc en quelque sorte faire l'histoire de l'art contemporain ?*¹¹

Chaque série remplit, en effet, une fonction spécifique dans les différents états d'une culture. Grâce aux interprétants qui y sont matérialisés, incarnés, fixés, notamment dans les signes artistiques, la série permet, entre autre chose, d'expliquer la genèse de formes artistiques nouvelles, originales, inédites par le rôle qu'y tiennent l'abduction et l'induction dans la création d'un mouvement fondé sur la logique ampliative. Ce mouvement ampliatif construira, œuvre après œuvre, texte après texte, un *légisigne*, qui sera une œuvre ou un ensemble d'œuvres agissant comme *signe de loi* pour d'autres œuvres qui l'entourent ou qui, éventuellement, lui succéderont. En toute conformité avec la logique inférentielle, ce légisigne artistique devra lui-même être suivi d'un second mouvement, fondé sur la logique explicative celui-là, mouvement qui est créé par le rôle

qu'y jouent la répétition et la déduction. Il n'est pas superflu de préciser qu'il s'agira toujours dans les deux cas essentiellement d'une question de dominante, le mouvement ampliatif comportant une part plus ou moins importante d'équivalence ou de répétition et le mouvement explicatif reconnaissant la part nécessaire d'abduction que l'on retrouve dans toute création artistique, même celle qui serait fondée sur un certain mode répétitif. Les propos que rapporte André Malraux au sujet du mouvement de création artistique chez Picasso constituent un bel exemple de cette double logique que nous tentons de décrire. Un premier mouvement a vu apparaître, de manière tout à fait inattendue, la création des célèbres *Demoiselles d'Avignon*, alors qu'un second mouvement, loin de répéter bêtement le grand tableau, s'appliquera à le dépasser mais en le déployant, en quelque sorte. L'essayiste des *Voix du silence* s'interroge : «

Qui donc excepté Picasso après Les Demoiselles d'Avignon, a osé interdire à l'approfondissement de gouverner seul la succession de ses manières ? Le principe, poursuit-il, « [o]n doit tout faire, à la condition de ne jamais recommencer », ne mène pas où vont les autres peintres. « Aller plus loin », non plus, au sens où il l'entendait. « – Plus loin, mais dans son propre sens », répondait Braque.¹²

Cette double logique, ampliative et explicative, préside ainsi à la création de deux mouvements, l'un de création et l'autre de déploiement, à l'intérieur de la *série culturelle* que nous ne confondons ni avec les notions largement répandues d'époque ou de période, ni avec une quelconque thématique plus ou moins unifiée ou précise – appelée parfois aussi série par d'autres chercheurs mais qui n'a rien en commun avec ce que nous décrivons ici. Nous tenons, en effet, la *série culturelle* pour un *continuum polysystémique ouvert et hiérarchisé* dont le sommet est occupé par un signe ou un ensemble de signes, résultat de la logique inférentielle ampliative et cause de la logique inférentielle explicative déployée par l'Interprète collectif. Cette définition de la *série culturelle* nous autorise à procéder à un regroupement systématique des différents signes qui forment la culture, notamment les signes artistiques, à observer leur sémiosis interactive dans un espace logique pour identifier l'œuvre clé, à délimiter, par une motivation intrinsèque à la série, les frontières

temporelles de la sémiosis. Toutefois, ces frontières peuvent être fort reculées dans le temps, comme aimait à le rappeler Tapies cherchant à inscrire son œuvre dans une tradition définie non pas comme source d'influence plus ou moins mécaniciste mais comme lieu où peuvent s'exercer les tendances assimilatrices de chaque créateur :

Je ne crois pas qu'un poète ou qu'un artiste puisse avoir de sens à lui seul. Les comprendre, c'est voir leurs rapports avec les poètes et les artistes du passé, leur valeur est fonction d'un ensemble nommé tradition.¹³

Observons donc de plus près le premier mouvement d'une série culturelle. Puisque selon la logique inférentielle ce mouvement doit être ampliatif, il se confondra avec l'édification même du légisigne ou signe de loi de cette série, grâce à l'abduction ou hypothèse. Certaines œuvres artistiques se présentent, en effet, essentiellement comme des *arguments* de type abductif, c'est-à-dire comme de vastes *hypothèses projetées* sur le monde, à la manière d'un tableau abstrait dont les formes et les couleurs contribuent à créer un univers possible. Borduas ne parlait-il pas dans ce sens de « projections libérantes » : « plus immédiates, plus convaincantes ; je les crois douées d'un pouvoir suffisant pour entraîner des transformations inattendues et profondes »¹⁴. Peirce, pour sa part, n'avait pas moins bien perçu cette réalité, lui qui avait emprunté à une marine impressionniste l'exemple qu'il avait retenu pour illustrer le mouvement propre à l'abduction : chaque qualité dans une prémisses, écrivait-il, correspond à l'une des particules élémentaires de couleur de l'œuvre, qui sont toutes destinées à se regrouper pour composer la qualité recherchée pour l'ensemble comme tout. L'effet d'ensemble, précisait-il, dépasse largement notre connaissance, mais nous pouvons quand même apprécier, dans une certaine mesure, la qualité qui résulte des parties du tout, conséquence de la combinaison des qualités contenues dans chaque prémisses¹⁵. Au point de départ de la création artistique par mode abductif, se trouveront donc présents une icône ou un regroupement d'icônes qui possèdent le pouvoir de susciter chez l'artiste un étonnement, des émotions nouvelles, originales, inédites, fraîches ou inchoatives. De cet univers, réel ou fictif, le plus souvent inconscient, surgira ensuite le processus d'observation dite abstractive de l'artiste qui poussera ce dernier à se soumettre à une espèce de force occulte qu'il

ne connaît peut-être pas vraiment mais qui exigera de lui une reddition totale. « Comme diraient les Français, affirme Peirce en français dans son texte non sans une pointe d'humour, l'abduction, c'est *plus fort que moi*. C'est irrésistible, c'est impérieux »¹⁶, propos qui ne manquent pas d'évoquer ceux que tenait Picasso lui-même, se faisant, bien involontairement on s'en doute, l'écho de la pensée de Peirce : « La peinture, est *plus forte que moi*. Elle me fait faire ce qu'elle veut »¹⁷.

Soulignons de plus que la forme même de l'*abduction* ou de l'*hypothèse originale* est telle qu'elle tend à agir sur les interprètes créateurs, peintres ou romanciers, de manière décisive. L'abduction, en effet, est-elle autre chose qu'un véritable processus de création, de mutations souvent profondes, qui atteignent les émotions, les sentiments, les pensées de tous les interprètes artistes, sans exceptions¹⁸ ? Nous devons tenir ce processus pour un authentique cheminement de la pensée et des sentiments, cheminement profondément inscrit dans le temps qui conduit les artistes, et ceux qui le deviennent par la lecture ou la contemplation, à la création d'œuvres dont le moins que l'on puisse dire c'est qu'elles ne trouvent pas encore d'équivalent dans le monde de l'art, qu'elles ne sont aucunement l'effet de répétition, toutes tournées résolument, comme par nécessité, vers le devenir. Nous pouvons, à bon droit, soupçonner que l'artiste n'a pas toujours conscience, dans son mouvement créateur, de cette transformation qui s'opère en lui, d'abord, et dans les œuvres qui font l'objet de son attention, ensuite, tant il est vrai que toute une partie de son activité de création échappe à son regard intérieur. Nous savons néanmoins que son intelligence et sa sensibilité sont constamment confrontées à de véritables inférences de type abductif qui ne sont pas sans effets réels sur lui. Un poète aussi pénétrant que Gilles Hénault, qui fut un témoin privilégié de la naissance du mouvement automatiste, a bien saisi la portée de l'abduction dans la description qu'il en fait à son insu au sujet du mouvement ampliatif chez Bordenas :

On a trop insisté sur la dichotomie qu'il aurait établie, selon certains, entre l'intelligence et la spontanéité. Au contraire, pour lui, la spontanéité, c'était l'intelligence en marche vers une floraison d'imprévus et de découvertes. Ce qu'il dénonçait, c'est bien autre chose : 'Refus de l'INTENTION, arme néfaste de la RAISON'. Ce n'était pas là faire l'éloge du non-sens, mais faire appel à la mobilisation de toutes les

*forces neuves, émotives, imprévisibles pour réaliser en chacun de nous nos potentialités inconscientes.*¹⁹

Ainsi, comme nous avons eu l'occasion de le noter à plusieurs reprises en exposant la pensée de Peirce sur ce sujet, l'abduction couvre-t-elle « toutes les opérations par lesquelles les théories et les concepts sont élaborés »²⁰, comme l'ont été chacun en leur temps l'impressionnisme, le cubisme ou, au Québec même, l'automatisme, mais aussi et surtout pour notre propos, chaque œuvre artistique elle-même. Point d'*abduction*, point d'œuvre artistique, point de *projections libérantes*. Devons-nous nous étonner, alors, que l'*abduction* fût un mode de connaissance propre à séduire une sensibilité d'artiste dont la vocation le pousse justement à explorer sans cesse de nouveaux espaces, de nouveaux aspects de ce qui pourrait être un jour, proche ou lointain, connu de la collectivité, cette réalité nouvelle, cette découverte, qui est la fin ultime de toute sa démarche ? N'est-il pas significatif, à plus d'un égard, que pour expliquer l'effet de l'*abduction* sur un interprète, Peirce, le logicien et homme de science, ait recours une fois de plus à une autre comparaison empruntée au monde de l'art, plus précisément, cette fois-ci, à celui de la musique ? En effet, lors de l'audition d'une pièce jouée par un orchestre, soutient Peirce, la multiplicité des sons produits par chaque instrument évoque autant de sensations différentes qui se fondent toutes en une seule émotion esthétique particulière correspondant à l'œuvre dans sa totalité²¹. Il n'en va pas autrement dans l'*abduction* qui réduit le multiple à l'unité. Cézanne ne soutenait-il pas fort à propos qu'« il y a une logique colorée ; le peintre ne doit obéissance qu'à elle, jamais à la logique du cerveau »²². L'*abduction*, située au cœur du mouvement *ampliatif* de la série culturelle, est la véritable logique de l'art, colorée, musicale ou scripturale. L'*abduction*, en effet, à l'opposé de la répétition, n'offre pas à notre contemplation, comme résultat de son activité inférentielle sémiotique, des œuvres artistiques qui expliqueraient ou analyseraient une œuvre-légisigne ; elle est plutôt une force créatrice, un moteur de la découverte et, dans les termes mêmes de Peirce, un principe « présent et immédiat [...], frais et nouveau, [...] inchoatif, original, spontané et libre [...] vif et conscient [...] »²³.

Les œuvres artistiques, puisqu'elles sont nécessairement des abductions créées au sein du

mouvement ampliatif de la culture, contiennent toujours ainsi une part plus ou moins importante d'implicite, de virtualité, de possibilité, de non-dit en somme, qui exigera, tôt ou tard, que se déploie, pour leur compréhension et leur accomplissement complet, le deuxième mouvement de la série, explicatif ou analytique, au sein duquel nous retrouverons, maintenant, la répétition esthétique. Dans un certain sens, nous pourrions parler dans le premier cas, celui du mouvement ampliatif, d'un mouvement apparenté à ce qu'il était convenu jadis d'appeler l'École et, dans le second cas, celui du mouvement explicatif, d'un mouvement qui aurait des affinités avec ce que les Anciens nommaient l'Atelier. Si, en effet, nous concevons l'École comme une famille d'œuvres qui sont notamment marquées par l'originalité aussi bien que par la rupture avec le maître, il n'y a guère de place, en effet, dans cet espace, pour la répétition esthétique. Mais si, d'autre part, nous ne limitons pas l'Atelier à des œuvres de la fidélité et de la reproduction mais plutôt à des œuvres qui cherchent à créer un domaine cohérent d'équivalences significatives, nous pourrions considérer que la répétition, entendue dans le sens le plus noble qui soit, y tiendrait un rôle essentiel²⁴.

Entendue, en effet, dans cette acception comme un interprétant authentique mais équivalent du signe premier, c'est-à-dire comme l'action de reproduire quelque qualité équivalente d'un autre signe, la répétition esthétique ne peut donc être tenue pour une simple reproduction passive d'un signe par et dans un autre signe. Au contraire, la sémiotique qui a comme effet de produire un signe équivalent d'un légisigne ou signe de loi a, par le fait même, comme résultat de présider à la naissance d'un processus de régénération des *répliques* artistiques, qui sont dans la théorie de Peirce des signes de légisignes. N'est-ce pas grâce à ce processus de régénération que les *répliques* nourrissent en quelque sorte l'artiste d'une énergie que nous pourrions qualifier de créatrice puisque la répétition, comprise dans ce sens, a pour effet premier de réduire le chaos à l'ordre du cosmos. Soutenir, par voie de conséquence, que les œuvres créées au sein du mouvement ampliatif représentent une forme de chaos n'a aucune portée péjorative puisque c'est reconnaître, au contraire, leur formidable potentiel d'entropie qui demande seulement à être transformée en *information* pour les interprètes

éventuels de l'œuvre artistique, en d'autres mots, de passer de l'univers du chaos à celui du cosmos ou de l'ordre, entendons d'un ordre nouveau. Nous le voyons, ce serait dans la nature même de la répétition esthétique, de l'interprétant équivalent, que d'être une forme d'explicitation de ce qui est contenu dans le légisigne puisqu'elle est, à la lettre cette fois, son interprétant et encore plus sa réplique²⁵. Il s'agirait, pour reprendre les mots de l'auteur des *Voix du silence*, d'une parfaite illustration de l'histoire de l'art comme « histoire des formes inventées contre les formes héritées »²⁶.

Au reste, nous pouvons considérer la répétition esthétique, en tant qu'interprétant équivalent, comme une règle d'interprétation ou d'inférence. Peirce n'écrit-il pas que « la règle d'un système de symboles est la permission d'accomplir une certaine transformation »²⁷ ? La répétition comme règle d'inférence est donc au cœur même du mouvement analytique ou explicatif que nous avons identifié dans la série culturelle. Dans ce processus analytique, en effet, nous ne remarquons pas de véritable transformation de l'information, mais nous assistons plutôt à un accroissement continu de la dénotation et de la connotation, de l'extension et de la compréhension du sens, de la largeur et de la profondeur de la signification. Nous serions peut-être ainsi en mesure d'expliquer pourquoi, « aussi loin que nous remontions, nous devinons d'autres formes derrière celles qui nous émeuvent »²⁸. Si, comme nous l'avons souligné plus haut, l'interprétant plus développé permettait dans le mouvement ampliatif de produire, par abduction, des idées nouvelles, la répétition esthétique ou interprétant équivalent, pour sa part, aura pour fonction d'apporter un surplus de détermination au signe premier ou légisigne, de le placer dans un nouveau contexte parmi d'autres signes, de telle sorte qu'il puisse ainsi livrer plus d'information sur son objet et développer, de cette manière, toute espèce de signification qu'il serait susceptible de véhiculer.

Pour illustrer ces derniers propos, nous rappellerons quelques données que nous avons déjà recueillies et proposées dans un autre contexte²⁹. Nous observons, en effet, que dans un premier état de la culture québécoise au 20^e siècle, nous avons affaire à une première série culturelle dont le mouvement d'inférence *ampliative* a permis la création de nombreux signes artistiques, picturaux et poétiques, culminant dans le légisigne qu'est

l'œuvre maîtresse de Lionel Groulx, *Notre maître le passé*. Cette œuvre se présente, en effet, au sein de cette série comme une véritable abduction ou, mieux dans ce cas, comme une rétroduction ainsi que la nommait parfois Peirce, c'est-à-dire comme une hypothèse du devenir collectif, des possibles culturels à construire, des virtualités artistiques à accomplir, des promesses de survie à tenir dont le fondement consistait essentiellement en des événements et des valeurs passés. Puis, dans un second mouvement de type explicatif ou analytique, plusieurs œuvres artistiques, picturales ou littéraires, de Félix-Antoine Savard, de Clarence Gagnon, d'Alfred Laliberté déploient, par la production d'interprétants équivalents, une véritable sémiosis « répétitive » du passé comme maître du devenir, en *nommant le pays*. L'existence de cette première série, que nous situons des années 1930 aux années 1940 environ, devait d'ailleurs être reconnue dans les termes les plus explicites par Borduas et les cosignataires de *Refus global*. Non seulement ceux-ci s'y opposaient-ils et la dénonçaient-ils avec la véhémence que l'on sait, mais ils proposaient, de manière plus constructive, la création d'une toute nouvelle série où « les frontières de nos rêves ne sont plus les mêmes »³⁰. Au reste, ils avaient eu des prédécesseurs, car les années trente avaient déjà vu naître des foyers de protestation. Nous pouvons songer à l'activité déployée par les membres du Soc et par ceux qui donneront naissance à la revue *Le Nigog*. Si les signes de la première série contribuaient à formuler une vaste *hypothèse* qui ferait du passé le maître de l'avenir, ceux de la seconde série concourent à édifier ce nouveau légisigne que sera *Refus global*, le « discours de la méthode exactement adapté à notre dialectique »³¹, au dire de Pierre Vadeboncoeur. Cette série, elle aussi fondée sur le double mouvement ampliatif et explicatif, donc sur l'abduction et la « répétition », propose une *thèse* inédite ou, mieux encore, une *antithèse* de la précédente. Leduc, Gauvreau, Riopelle, Borduas, Pellan, Sullivan, Arbour, Mousseau et tant d'autres jeunes artistes ont d'abord été, chacun à sa manière, les créateurs de nombreuses œuvres artistiques qui étaient autant d'abductions ou d'hypothèses originales requérant logiquement une nécessaire interprétation. *Refus global* – résultat inattendu de l'inférence ampliative à laquelle se sont livrés les interprètes créateurs – allait alors devenir, pour toutes ces créations artistiques

surprenantes, désautomatisées, originales, la thèse qui les interprétait tout en les amplifiant. Cette *antithèse* devait, à son tour, être déployée dans un ensemble d'œuvres soumises à la sémiosis interprétative : c'est, en effet, ce à quoi s'appliquera la création d'interprétants équivalents dans un mouvement explicatif, analytique, « répétitif » pourrions-nous préciser dans le sens que nous lui donnons dans cette étude, mouvement qui, à bien des égards, ne semble pas avoir encore épuisé le chaos originel, si nous en jugeons par l'activité créatrice récente déployée par Marcelle Ferron, Pierre Gauvreau, Françoise Sullivan, Marcel Barbeau, Magdeleine Arbour, Fernand Leduc, Jean-Paul Riopelle, tous signataires du *Refus global*. Françoise Sullivan n'établit-elle pas elle-même un parallèle éloquent entre sa chorégraphie *Dédale*, qui remonte à 1948, et son cycle des *Tondos* de 1980 :

*Dans Dédale c'est clair : la danse commence dans la main, avec l'idée initiale du ballant. Le geste s'amplifie jusqu'à emporter tout le corps dans le mouvement. C'est physique, simple, répétitif, et l'émotion, forte dans ce cas, s'en dégage et ressort de la chorégraphie. Elle est le résultat du mouvement et naît de la nécessité. L'expérience des Tondos, conclut-elle, procède d'un processus équivalent.*³²

Enfin, sans que nous puissions dans les limites de cette étude développer et illustrer davantage notre pensée, nous pouvons néanmoins suggérer que la répétition, comme toute espèce d'interprétant, pourra être classée selon les trois catégories phanéroscopiques de Peirce. Nous pourrions alors la concevoir comme un interprétant équivalent immédiat, dynamique ou final, chacune de ces catégories se trouvant à son tour subdivisée en interprétant émotif, énergétique et logique. Nous nous retrouverons ainsi en présence de neuf types de répétitions esthétiques qui pourraient toutes rendre compte, chacune à son niveau de signification, du mouvement explicatif et analytique à l'intérieur d'une série culturelle. Retenons un court exemple. Puisque la répétition dite immédiate consiste dans l'interprétabilité particulière que possède une œuvre artistique, nous pourrions soutenir que la possibilité dans laquelle l'interprétabilité de ce signe artistique consiste pourra être une émotion possible, une action possible ou une pensée possible. De la même manière, pourrions-nous tenir la répétition réellement effectuée ou bien pour une

émotion réelle, ou pour une action réelle ou pour une habitude réelle. Enfin, nous pourrions identifier la répétition, en tant qu'interprétant final, compte tenu du signe premier et du but poursuivi par l'interprétation, comme l'émotion ou l'action ou l'habitude qui *pourrait être* l'interprétant adéquat idéal³³.

La définition de l'abduction et de la répétition que nous avons proposée dans cette étude les situe toutes deux au cœur de la série culturelle. Nous ajouterons, en terminant, qu'elles se retrouvent par le fait même au centre de ce qu'il est convenu de nommer le cycle artistique. Nous croyons, en effet, qu'il existe un homomorphisme fonctionnel entre la série culturelle et le cycle, le cycle se présentant sous l'aspect d'une unité intermédiaire, d'un tout situé entre le texte artistique et la série culturelle, intégrant les textes artistiques dont il se compose et lui-même intégré à la série culturelle qui le subsume. Cet homomorphisme tiendrait au fait que série et cycle obéissent à une même logique, qu'il s'agisse d'une logique ampliative que nous dirons logique de la *discontinuité* ou de la *découverte*, ou d'une logique explicative que nous nommerons *logique de la continuité* ou d'une manière plus explicite encore, *logique de l'expressivité dépliée*.

Cette hypothèse, dont certains aspects sont développés ici même par Marie Francoeur dans son étude intitulée *Pour une poétique du cycle*, concerne plus particulièrement la poétique du cycle et celle de la série culturelle, essentiellement une poétique de la sémiotique. Les répétitions esthétiques seraient des manifestations fondamentales d'une dominante, c'est-à-dire d'un principe esthétique gouvernant la structuration d'un cycle et d'une série. Elles seraient donc la pierre d'assise d'une poétique du cycle et de la série que doit prendre en compte la sémiotique de la culture. Pour cette raison, il nous est permis de proposer que le cycle, en littérature comme en art, offrirait une illustration privilégiée de la poétique de la série culturelle. L'esthétique, l'éthique et la logique à l'œuvre dans chaque système sériel seraient plus facilement décelables et observables dans les cycles qui en font partie.

NOTES

1. G. Debrock, « Peirce, a Philosopher for the 21st Century : Part I. Introduction », *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, hiver 1992, vol. XXVIII, n° 1.

2. A. Tapiès, *La Pratique de l'art*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1974.
3. Pour les références à l'ouvrage de Charles S. Peirce, *Collected Papers* (Charles Hartshorne and Paul Weiss, ed., Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard University Press, 1965), nous nous conformerons à l'usage répandu dans le monde universitaire en donnant le numéro du volume suivi du numéro du paragraphe. Ainsi le volume 7, paragraphe 349 se lira C.P. 7.349.
4. C.P. 6.301. Les italiques sont de nous.
5. A. Malraux, *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », La Galerie de la Pléiade, 1951, p. 333. Nous soulignons.
6. *Writings of Charles S. Peirce. A Chronological Edition*, Indiana University Press (5 vol. publiés à ce jour couvrant la période de 1857 à 1886).
7. C.P. 2.228. Nous soulignons.
8. C.S. Peirce, MS 277, Prescott Book, 1907.
9. M.H. Fisch, *Peirce, Semeiotic and Pragmatism*, Bloomington, Indiana University Press, 1986, p. 329.
10. L. Francoeur, « La série culturelle, structure, valeur et fonction », *Les Stratégies culturelles*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1992.
11. A. Tapiès, *La Pratique de l'art*, p. 265.
12. A. Malraux, *Le Miroir des limbes II. La Corde et la souris*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1976, p. 305.
13. A. Tapiès, *La Pratique de l'art*, p. 107.
14. P.-É. Borduas, « Projections libérantes », *Refus global et autres écrits*, Essais, éd. préparé et présentée par A.G. Bourassa et G. Lapointe, Montréal, l'Hexagone, coll. « Typo », 1990, p. 84.
15. C.P. 5.119.
16. C.P. 5.581. Nous soulignons.
17. Extrait de la troisième page du carnet de notes de Picasso daté du 10.2.63, 21.2.63, Musée Picasso, Paris, MP 1886. Nous soulignons.
18. C.P. 4.560.
19. G. Hénault, « La peinture de Borduas. Genèse et ruptures », *Vie des Arts*, mars 1988, n° 130, p. 28.
20. C.P. 5.590.
21. C.P. 2.643.
22. Cité dans A. Malraux, *Les Voix du silence*, p. 344.
23. C.P. 1.357.
24. A. Malraux, *Les Voix du silence*, p. 354.
25. C.S. Peirce, « Lowell Lectures VII », *Writings of Charles S. Peirce*, tome 1, p. 464-5.
26. A. Malraux, *Les Voix du silence*, p. 357.
27. C.P. 4.377.
28. A. Malraux, *Les Voix du silence*, p. 280.
29. L. Francoeur, « La série culturelle, structure, valeur et fonction ».
30. P.-É. Borduas, *Refus global*, p. 67.
31. P. Vadeboncoeur, *La Ligne du risque*, Montréal, H.M.H., 1977, p. 189.
32. *Françoise Sullivan*. Textes de L. Déry et J. Dumont. Entrevue avec l'artiste par M.-V. Cheff, Musée du Québec, 1993, p. 22. Nous soulignons.
33. T.L. Short, « Semiosis and Intentionality », *Transactions of the Charles Sanders Peirce Society*, vol. XVII, n° 3, 1981, p. 197-223.

POUR UNE POÉTIQUE DU CYCLE

MARIE FRANCŒUR

“**W**ORKS of art beget works of art”¹. Les œuvres d’art engendrent des œuvres d’art : la formule est du poète irlandais William Butler Yeats. Elle se révèle singulièrement apte à décrire le phénomène de la création des cycles, quel que soit le médium artistique dont ils relèvent. Répétition, concision, voire circularité, confèrent à cette sentence la netteté de dessin, la force percutante et même l’effet de martèlement propres à certains aphorismes, à quelques maximes pérennes, et surtout aux slogans. Imagée, l’assertion du poète l’est jusque dans l’expression qui est une merveille d’iconisme verbal. Un même terme, *works of art*, se trouve aux deux extrémités de la chaîne verbale. Faisant d’abord fonction de sujet puis d’objet, le premier est uni au second par le verbe *to beget* signifiant en son sens premier, littéral, l’action d’engendrer, action qui est d’ailleurs généralement réservée à la composante mâle d’un couple, plus rarement attribuée aux géniteurs mâle et femelle. Dans son sens second, imagé, *to beget* exprime l’action de causer, de produire plutôt que de reproduire comme l’entend la génétique, par exemple. Dans sa linéarité et sa circularité, la formule de Yeats évoque la nature du cycle. La succession des unités constitutives plutôt semblables qu’identiques forme un processus qui trouve son accomplissement et son achèvement dans la totalité du système. L’identité apparente du terme répété, *works of art*, et la non-identité des objets réels qu’il désigne, les œuvres d’art particulières auxquelles le sujet et l’objet de la phrase font respectivement référence puisqu’il s’agit dans un cas d’ascendants et dans l’autre de descendants, trahissent encore des propriétés du cycle : homogénéité, ressemblance, unité et diversité. Si le sens du verbe *to beget* suggère le dynamisme d’un processus linéaire et itératif, un enchaînement de causes et d’effets, en revanche, le procédé de répétition qui renvoie le terme objet sur le terme sujet, identique, suggère, à la lecture, l’effet d’une boucle qui se noue, d’un cercle qui se referme sur lui-même. Le cycle est un *tout*. Ce tout, cet ensemble, manifeste en effet de surprenantes, voire *démoniques*, qualités d’autogénèse et de répllication qui le constituent en objet privilégié d’observation pour qui entend traiter du phénomène de la répétition esthétique. Le cycle ne tiendrait-il pas, en effet, à la répétition d’un même geste créateur, au développement d’une même idée, à la représentation multiple d’un seul et même objet esthétique, objet d’étonnement et d’émerveillement, de sentiment

et de désir que le créateur traduit dans une forme alliant connaissance et divination ? N'exprimerait-il pas, par la *réitération* de procédés d'association des signes esthétiques fondés sur la contiguïté et sur la ressemblance, une communauté d'émotion, un effet esthétique unique ? N'est-il pas le lieu et surtout le temps où s'élabore une expérience esthétique, le terme expérience² conservant en l'occurrence toutes ses connotations scientifiques, puisque, à certains égards, le cycle, avec son processus itératif, participe de l'expérience de laboratoire ? Ne permet-il pas, en effet, à l'artiste de mettre à l'épreuve les hypothèses que sont ses œuvres antérieures et de vérifier la solidité des principes esthétiques qu'il a pu en déduire ?

Du reste, ce *tout* n'est pas qu'un processus, il tient aussi du système, puisque les deux concepts de processus et de système sont aussi inséparables que l'avant et le revers d'une médaille. Un processus ne saurait, en effet, se concevoir sans le système qui l'explique, qui en est sa raison. Certains ensembles, toutefois, attirent davantage l'attention sur leur caractère de processus, sur les liens syntagmatiques d'association qui se tissent entre chacune de leurs composantes, sur l'effet de fragmentation qui en résulte; d'autres mettent plutôt l'accent sur les liens serrés de leur structuration paradigmatique et topologique. C'est alors l'aspect systémique qui retient l'attention de l'interprète. On en voudra pour exemple le choix manifeste de Paul Béliveau dont *Opus incertum* (1990) marque le passage d'un type de cycle à l'autre. Jusqu'à *Opus incertum*, des cycles tels *Réminiscences* (1983) et *La Ronde de nuit* (1985-1986), *Suite Jéricho* (1988) et *Les Demeures* (1989) pouvaient se lire comme des séquences narratives de fragments autobiographiques d'un moi récent, individuel, et d'un moi plus général, d'une conscience constituée d'interprétants issus du patrimoine culturel d'Occident. En revanche, la structuration par fragments d'*Opus incertum* sollicite toujours la mémoire collective, mais elle appelle désormais une interprétation où prime la saisie de l'organisation paradigmatique des éléments de l'ensemble. Béliveau lui-même n'hésite pas à comparer sa façon de peindre à la manière que développe Robert Lepage au théâtre. Expérimentale, sa démarche conçoit l'œuvre dans son aspect dynamique, « en constante transformation »³, certes, mais cette transformation des « pièces interchangeables » n'a qu'un but, qu'un *terminus*

ad quem, qu'un objet dynamique au sens de la sémiotique peircienne : trouver « le meilleur agencement », celui qui traduise le mieux le paradigme caché, qui convienne à l'expression de l'objet esthétique déclencheur de l'interprétation artistique, le système inconnu, inédit, qui constitue sa raison d'être.

Ce terme de cycle, processus et système, a le mérite de convenir aussi bien au domaine de l'art verbal, de la littérature, comme nous le verrons plus loin dans le cas du *Décameron*, qu'à celui des arts visuels, bien qu'il soit d'usage moins fréquent dans le vocabulaire de la critique et de l'histoire de l'art. Dans le cadre restreint de la présente étude et dans celui plus vaste de notre recherche en sémiotique de la culture, nous employons *cycle*, plutôt que *série*, ce dernier mot, partie constitutive de l'expression *série culturelle*⁴, s'appliquant à un tout systémique qui désigne aussi bien un état d'une culture qu'une unité intermédiaire d'analyse et de description de cet état conçu comme une sémosis.

La sémiotique de la culture situera donc hiérarchiquement le cycle entre le texte artistique singulier et l'ensemble qu'elle nomme une série culturelle. La sémiotique se garde ainsi d'employer le terme *série* pour désigner ce qui est un mode particulier d'expression artistique, un *genre*. Le mot *série* a d'ailleurs l'inconvénient de souligner les aspects d'itération, de fragmentation et de répétition inhérents au processus, ce qui risque de gêner un interprète, de le priver d'interprétants adéquats, quand il s'agit pour lui de percevoir l'unité du système artistique et sa qualité expressive propre, qui doit être saisie afin que soit éprouvée cette émotion esthétique particulière dite « émotion de tout ensemble⁵ résultant de la perception de la forme globale ». Mais il a cependant le mérite de mettre en relief la dimension d'ouverture qui caractérise nombre de ces ensembles qui sont des systèmes ouverts. La série, telle que la conçut, par exemple, Monet, dans *La Série des Meules* (1890-1891), *Les Peupliers* (1891), et les trente toiles de *La Cathédrale de Rouen* (1894), ou Picasso dans plusieurs des œuvres de sa dernière période, constitue, en fait, véritablement un cycle. Cependant, dans ces cas précis, il s'agit de cycles fermés, de tous qui ont trouvé leur achèvement, dont la signification globale ne s'enrichira plus par une exploration que poursuivraient leurs auteurs respectifs et par l'ajout de nouveaux *représentamens* au corps de l'ensemble. Le

cycle ouvert est, lui, un processus inachevé, un système qui n'a pas atteint sa signification comme ensemble⁶.

Le cycle intègre les textes artistiques singuliers, dont il se compose, et s'intègre lui-même à une série culturelle. À l'intérieur du cycle, cependant, il n'est pas rare qu'un interprète, peu importe qu'il s'agisse du créateur, d'un critique, ou encore d'un simple spectateur ou d'un lecteur, puisse discerner des sous-ensembles. Ainsi, l'homme politique et ami de Monet, Georges Clemenceau, distinguait dans *La Cathédrale de Rouen* quatre sous-ensembles qu'il nommait d'ailleurs « séries » selon leur qualité de couleur dominante ou leur effet de lumière particulier, comme dans le cas de celle qu'il désigne comme la « série irisée » ; il suggérait alors une lecture de l'ensemble qui ne manquait pas de pertinence.

*Supposez-les rangées aux quatre murailles comme aujourd'hui, mais en séries de transitions de lumière : la grande masse noire au début de la série grise qui va toujours s'éclairant, la série blanche allant de la lumière fondue aux précisions éclatantes qui se continuent et s'achèvent dans les feux de la série irisée, lesquels s'apaisent dans le calme de la série bleue et s'évanouissent dans la divine brume d'azur.*⁷

La lecture d'un cycle, autant que sa création, est un processus continu dont le sens et la signification ne se livrent à l'interprète que lorsqu'elle s'achève. Clemenceau, qui n'était pas satisfait de l'accrochage de Durand-Ruel, et en eût souhaité un qui fit mieux ressentir au spectateur le caractère unique de l'expérience qu'il allait vivre et la « révolution » qu'entraîneraient, dans sa manière de regarder et de sentir, ces « vingt états de lumière », s'exclame⁸ :

Accrochées comme elles sont, les vingt toiles nous sont vingt révélations merveilleuses, mais l'étroite relation qui les lie, je le crains, échappe au rapide observateur. Ordonnées suivant leur fonction, elles feraient apparaître la parfaite équivalence de l'art et du phénomène : le miracle. [...]

Alors, d'un grand coup d'œil circulaire, vous auriez, dans un éblouissement, la perception du monstre, la révélation du prodige. [...] Ce serait la vie même telle que la sensation nous en peut être donnée dans sa réalité la plus intense. Ultime perfection d'art, jusqu'ici non atteinte.

Les sous-ensembles d'un cycle, quoi qu'il puisse y paraître à première vue, ne font donc que mieux ressortir l'unité de l'ensemble. Et nonobstant les pratiques

commerciales courantes dans le monde des arts visuels et même de la littérature, le cycle ne devrait pas être fragmenté. L'auteur de « Révolution de Cathédrales » l'avait bien compris qui, après sa visite de l'exposition des vingt toiles du « cycle » chez Durand-Ruel, apostrophait ironiquement le président de la République française, en ces termes : « Et vous, Félix Faure, ô mon souverain d'un jour »⁹, et l'enjoignait de faire l'achat au nom de l'État du cycle dans son intégralité. Pissarro, dans une lettre adressée à son fils, Lucien, exprime lui aussi son regret que son correspondant ne puisse voir l'œuvre dans son ensemble.

*Les Cathédrales vont être dispersées d'un côté et de l'autre, et c'est surtout dans son ensemble qu'il faut que ce soit vu [...]. Je suis très emballé par cette maîtrise extraordinaire. [...] J'aurais tant voulu que tu voies cela dans son ensemble, car j'y trouve une unité superbe que j'ai tant cherchée [...].*¹⁰

Un même sentiment d'unité dans la multiplicité saisit le narrateur de « La Tête d'obsidienne », qui fait remarquer à propos d'une contribution de Picasso au Salon de Mai : « Douze toiles en une »¹¹. Le peuple des Tarots, dont l'envahissement sur les murs du Palais des papes rappelle à Malraux le pullulement bactériologique de la maladie de l'opium débordant de la manufacture de Saïgon et gagnant la rue centimètre par centimètre, lui inspire encore cette remarque perspicace : « On reprochait à Picasso de ne pas peindre un autre *Guernica*. Pourquoi aurait-il peint de grandes compositions ? Son Jugement dernier, c'était cette salle »¹².

Cette perception de l'unité du cycle, de sa totalité d'ensemble, des exigences particulières de sa lecture, les structures propres à chacun des *représentamens* individuels qui composent un cycle en sont autant d'évidences internes qui l'affirment. Chez Françoise Sullivan, depuis 1980, cette exigence s'est traduite par l'iconisme de la forme circulaire que l'artiste confère aux entités composant ses cycles picturaux ; cette forme s'affirme avec une récurrence obstinée dans les *Tondos*, dans *Dix, vingt, divins serpents* où l'iconisme gagne même le titre en se faisant verbal, et dans les *Cycles crétois*, dans les *Je parle* et jusque dans les cycles de *Prométhée* (1989-1990) et des *Vestiges* (1992) où cette forme est plus ou moins soulignée, où la netteté du cercle s'estompe pour ne laisser place qu'à une discrète allusion parfois. Mais l'iconisme n'en parle pas moins avec toute l'éloquence du

« procédé moins ». Comment ne pas faire alors le rapprochement entre le commentaire de l'artiste déclarant dans une entrevue que ses cycles sont inachevés, et l'aveu de son désir de les reprendre afin d'en poursuivre le développement¹³ ? Les cycles de Françoise Sullivan sont des cycles ouverts dont la signification se construira encore pour un temps indéterminé. Leur durée pourrait se confondre avec l'existence même de l'auteur, car la peinture, reconnaît-elle, est devenue une constante dans sa vie, le noyau de son activité, le lieu de condensation de ses possibilités de jeu, d'intuition, de pensée, de jugement, de rythme intérieur, de risque, d'invention, de tout ce dont elle est capable¹⁴.

Souvent méconnu, le cycle, qui a souffert d'une assez longue éclipse dans la vie de la culture occidentale, ne connut un retour en force qu'au dix-neuvième siècle. Si en peinture, le mot de série s'imposa pour des raisons historiques, c'est qu'il a d'abord désigné certaines peintures ayant quelque parenté de sujet ou de motif, comme dans l'expression « la série des *Ports de France* de Vernet »¹⁵. De nos jours encore, la parenté thématique semble, aux yeux de la critique contemporaine en histoire de l'art, devoir assurer l'homogénéité des « séries » picturales de Françoise Sullivan sans pour autant en entraver une lecture ouverte¹⁶. En 1868 déjà, Zola employait le terme pour désigner « une série de toiles prises dans un jardin »¹⁷ de Monet. À la communauté de sujet ou de thème, s'ajoutait alors celle de lieu, pour certaines toiles à tout le moins. Le concept de cycle se complexifiait sans que l'on songeât à s'interroger sur l'ensemble nominal qui se trouvait la plupart du temps désigné par un nom autre que le sien, celui de « série », mais qui n'en présidait pas moins aux destinées du genre et gouvernait son évolution. Ainsi se borne-t-on souvent à constater que la série spatiale précéda la série temporelle et à retracer les circonstances qui entourent le passage de l'une à l'autre, sans chercher d'autres explications que factuelles et quasi fortuites. Pourtant, dans les domaines de la peinture et des arts graphiques, des cycles célèbres comme le *Gin Lane* de Hogarth, les *Caprichos* et les *Disastres de la guerre* de Goya eussent pu nourrir la réflexion théorique et préparer la critique, le public et les artistes eux-mêmes à mieux comprendre et apprécier des œuvres obéissant au principe cyclique. Ce n'est que par tâtonnements que l'art reconquiert cette forme d'expression et l'amène à

explorer des possibilités jusque-là inaperçues. Ainsi la décennie des années 1880 fut pour Monet, le premier à se laisser fasciner par les possibilités de la peinture « sérielle » ou mieux *cyclique*, la décennie du cycle mixte, tout à la fois spatial et temporel. Un ensemble de compositions sur *La Débâcle* de la Seine, en 1880, permit au peintre de traiter d'un même sujet selon des points de vue différents et des variations dans la lumière du jour. Un émouvant témoignage de Maupassant, qui observa Monet en train de peindre à Étretat en 1886, fixa pour la postérité le souvenir de l'auteur des célèbres « cycles », désormais plus attentif au *déploiement* du temps qu'au *déplacement* dans l'espace. Celui qui allait peindre dans quelques années le « cycle » de *La Cathédrale de Rouen* était devenu un véritable chasseur de soleil et d'ombres¹⁸.

Il n'est pas sans intérêt pour notre propos de noter que l'apparition du premier véritable cycle de Monet, celui des *Meules* (1890-1891), suit d'une décennie celle du cycle littéraire collectif et emblématique du mouvement naturaliste, *Les Soirées de Médan* (1880). Depuis le début du vingtième siècle, et de nos jours, la présence du cycle se fait volontiers envahissante. En littérature, au siècle dernier, ne mentionnons que les immenses cycles romanesques de Balzac et de Zola, *La Comédie humaine* et *les Rougon-Macquart*. Le cycle de contes, de nouvelles ou de récits brefs a la faveur de Maupassant, de Villiers de l'Isle-Adam. Au vingtième siècle, la conception cyclique gouverne l'œuvre entier de William Faulkner où s'enfilent les récits du Yoknapatawpha County. Quant au cycle de formes narratives brèves, la liste des auteurs qui ont choisi cette forme d'expression serait fort longue. Il suffit de mentionner en littérature américaine Sherwood Anderson dont le *Winesburg, Ohio* fut l'ancêtre des cycles de Faulkner, d'Hemingway et d'Erskine Caldwell, entre autres. En littérature québécoise, les noms d'Albert Laberge et d'Yves Thériault, les auteurs de *La Scouine* et des *Contes pour un homme seul*, des écrivains volontiers tenus pour des conteurs ou des romanciers, disent assez la méconnaissance qui continue de s'attacher au cycle narratif. Car la pléthore d'œuvres cycliques créées n'a pour curieux corrélat que la pénurie des ouvrages théoriques traitant de ce genre¹⁹.

Dans le domaine des arts visuels, la situation n'est guère différente. La fascination du Picasso de la dernière

période pour le cycle, pour ses possibilités plastiques et systémiques, enfin pour sa métaphysique²⁰, ne lui valut, nonobstant sa célébrité, que de tomber sous l'espèce d'anathème qui frappa cette production longtemps mésestimée. On le crut et on le dit frappé de sénilité, atteint d'impuissance créatrice, alors que son génie ne cessait de donner naissance à des cycles et à des séquences de cycles. Rappelons pour mémoire le cycle des cent quatre-vingts dessins produits dans une sorte de frénésie de création entre le 18 novembre 1953 et le 3 février 1954, qui ont pour thème central et unificateur la relation du peintre et de son modèle. Ce premier cycle de dessins pour *Verve* (1953), Michel Leiris en souligna l'importance du point de vue esthétique en n'hésitant pas à le comparer justement au cycle des *Caprichos* de Goya. Pour notre part, nous retiendrons qu'il constitue le premier d'une longue *séquence de cycles*. Les dessins pour *Verve* allaient permettre au peintre de se libérer de plus en plus des contraintes artistiques et techniques, d'épurer ses moyens d'expression et de tendre, à travers la multiplicité des variations, vers la plus grande simplicité, d'atteindre au langage secret de l'unité des formes, car « la constance du combat implique au moins une parenté des formes de combat ; celles-ci se ressemblent en ce qu'elles ne ressemblent pas aux autres », faisait remarquer à propos des œuvres de Picasso le Malraux de « La Tête d'obsidienne »²¹. Les cycles de la dernière période deviendront le lieu des grandes *Confrontations* avec les maîtres du passé, y compris avec le Picasso des décennies antérieures, l'occasion d'un dialogue avec la peinture et la sculpture. Enfin, les dessins de *Verve*, à l'aube de la dernière période de Picasso, soulignent, par leur forme cyclique, le caractère éminemment *narratif et théâtral* de son art, son engouement pour le « mélange des genres » tragique et comique, ce trait distinctif des maîtres du cycle grotesque comme Jacques Callot et Goya, la finesse et la précision de son coup de crayon ou de pinceau, qui est aussi le coup de stylet implacable des grands caricaturistes comme Hogarth et Daumier. Les cycles recensés par les critiques et historiens de l'art sous l'appellation de « séries » '347'²² et '156', les cinquante-huit²³ tableaux du cycle des *Ménines* et le non moins imposant cycle inspiré du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, commencé à Vauvenargues en août 1959 et terminé à Mougins en juillet 1962, qui comprend vingt-sept tableaux, cent

quarante dessins, trois linogravures et plusieurs maquettes en carton, témoignent à l'envi de l'extraordinaire vitalité de cette forme et de sa capacité apparemment illimitée d'autogénèse qui ébahissaient le démiurge lui-même.

« L'hérésie du dix-neuvième siècle » que dénonçaient en leur temps les logiciens Charles S. Peirce et Bertrand Russell, et qui consistait à tenir pour irrévocable le divorce entre la culture scientifique et la culture artistique, n'a plus guère de défenseurs aujourd'hui, alors que les artistes, infatigables explorateurs des « terræ incognitæ », ont depuis longtemps franchi le mythique *Passage du Nord-Ouest* décrit en une langue poétique par le philosophe des sciences qu'est Michel Serres ; les scientifiques, pour leur part, en nombre croissant désormais, les imitent. Les logiques à l'œuvre dans les textes des deux « cultures » ne sont-elles pas les mêmes²⁴ ? Pour s'en convaincre, considérons, par exemple, Monet et Picasso, deux artistes reconnus, consacrés, au sommet de leur carrière et surtout en pleine possession de leurs moyens artistiques, qui sentent le besoin constant de reprendre et de poursuivre l'examen de ce que Braque nommait fort à propos « les jalons de la recherche »²⁵. Alors même qu'ils sont parvenus à la dernière étape de leur vie, ils ne peuvent échapper à la nécessité d'éprouver la *vérité du complexe nomique* de l'impressionnisme et du cubisme dans leurs cycles souvent mal reçus et méjugés par la critique, en raison même de leur caractère exploratoire et vérificatif. Mais le « terrain » ne reste-t-il pas, pour les artistes autant que pour les scientifiques, le lieu où s'effectuent les *avancées* créatrices, où surgissent les *icônes* inédites et se vérifient les postulats théoriques que synthétisent de nouveaux *symboles* ?

Le retour en force du cycle au dix-neuvième siècle n'est sans doute pas le fruit du hasard. Cette forme artistique participe en quelque sorte de « l'air du temps ». Monet n'est pas moins hanté par les possibilités expérimentales de la peinture par cycle que ne l'était, dans les mêmes années, Zola par « le roman *expérimental* »²⁶. Gustave Geffroy, critique sensible et perspicace, comprend et explique aux lecteurs de son article, « L'art d'aujourd'hui. Claude Monet »²⁷, le sens de la recherche entreprise par celui que l'on considère désormais comme le chef de file de l'Impressionnisme et dont les théories sont contestées par de nouvelles générations d'artistes. Avec ses cycles, Monet cherche à

dépasser les limites de l'Impressionnisme des décennies 1870-1880. Après avoir contemplé le magistral cycle de *La Cathédrale de Rouen*, Geffroy avoue :

Je n'ai jamais mieux compris ce qu'il cherchait, et avec quelle volonté il voulait le trouver. [...] Cette fois, il semble que tout obstacle matériel ait disparu. Toute idée de peinture, de moyens employés, de couleurs mélangées, s'en va. Une mystérieuse opération s'est faite. L'art de Monet, épuré, dépouillé, purifié, pourrait-on dire, de tout alliage visible, conquiert un espace inconnu de lumière, et une nouvelle vérité apparaît.

Prévenant les objections des jeunes peintres, amis de Gauguin, qui prétendaient ne voir en l'Impressionnisme que l'observation instantanée d'un accident, d'un effet de lumière, Geffroy n'hésite même pas à parler de « démonstration » au regard des toiles exposées chez Durand-Ruel.

Je crois que ces œuvres achèveront la démonstration, donneront à tous la même sensation de l'éternelle beauté de la vie, présente à toutes les heures, à tous les moments de la lumière. [...] C'est une grande et émouvante évolution qui s'accomplit devant nous.

C'est précisément pour ces « raisons communes » aux œuvres de l'art et de la science, pour cette même démarche ampliative des logiques de l'abduction et de l'induction, pour la logique explicative de la déduction, qui constituent le fonctionnement même de l'esprit, de son mouvement dans la quête d'un objet de connaissance, qu'il s'agisse d'une recherche en art ou en science, que la sémiotique de la culture s'intéresse au cycle.

Nous pouvons d'ailleurs voir une confirmation de notre hypothèse dans certains propos de Françoise Sullivan. L'artiste, qui revient à la peinture dans les années 1980, adopte le cycle comme moyen d'expression. Les propriétés intrinsèques de cette forme, et notamment son dynamisme, son caractère de processus, lui semblent convenir à son propos qui est de rouvrir pour son compte les sources de l'automatisme. Démarche qui ne va pas sans une volonté explicite de sa part de repousser les frontières du possible et d'emprunter des avenues qui n'avaient été, jusque-là, que rêvées. Si, pour elle, l'art est d'abord imagination et vision,

[...] avoir une vision, ce n'est pas imaginer l'œuvre accomplie avant de la réaliser. Le processus, le réel des choses apportent des obstacles, mais aussi des solutions inattendues et dont on ne

*tient pas compte quand ça se passe au niveau de la tête. Le résultat n'est pas semblable à la représentation imaginaire. Ce qui est excitant, c'est justement l'inconnu dans lequel on entre, les choix continuels qui s'imposent au fur et à mesure, et les nécessités qui commandent.*²⁸

Cette nécessité pour l'artiste de se donner une vision de son objet esthétique, et dont Françoise Sullivan rappelle fort à propos la valeur heuristique, Picasso l'exprimait aussi à sa manière quand il s'exclamait : « Il faut avoir une idée de ce que l'on va faire – mais une idée vague ». Le commentaire de son ami Kahnweiler propose de ce rapport particulier du créateur à l'objet esthétique une explication que ne récuserait certes pas une sémiotique de la culture d'inspiration peircienne. « Tout se passe comme si l'image mentale, fruit de l'émotion, ne se précisait pour le peintre lui-même qu'au fur et à mesure de sa matérialisation, comme si le peintre ne découvrirait cette image que peu à peu »²⁹. Ce mouvement de matérialisation progressive de l'objet de la sémiotique esthétique, la sémiotique de la culture le décrit comme le passage du signe de l'univers de la priméité, du virtuel, du possible, de l'objet rêvé, entrevu, parfois dans une sorte de fulgurance, mais encore mal connu, à l'univers de la secondéité, le monde de l'existence, du geste créateur, de la résistance de la matière, des limites de la technique, des accidents de parcours qui deviennent des bonheurs d'expression quand l'auteur sait en tirer parti. C'est la découverte d'un objet esthétique complexe, cette « représentation imaginaire », logée, certes, dans la conscience de l'artiste mais aussi dans celle de sa collectivité, intégrée à un patrimoine culturel souvent fort ancien, un héritage dont la jouissance tranquille cependant ne lui est pas nécessairement assurée et auquel il doit se redonner accès au prix d'une longue quête.

C'est par la *traduction* de cet objet esthétique dans un *représentamen* dont les qualités plastiques, expressives, sont multiples, quasi infinies mais aussi indéterminées, que s'accomplit cette quête. La lutte de l'artiste, car la secondéité est la catégorie du combat et de la résistance, consiste pour une bonne part en ces « choix continuels » dont parle Françoise Sullivan. Ils permettent de prendre en compte aussi bien les contraintes de la matière que les exigences de l'art afin d'assurer la nécessaire ressemblance entre l'objet conçu et le signe qui en tient lieu *hic et nunc*, ressemblance dont l'artiste sait d'avance,

par ailleurs, qu'elle ne sera pas fidèle. Le *représentamen* n'est pas une copie conforme de l'objet, tant s'en faut. Le *représentamen* ne répète donc pas l'objet qui lui confère sa forme et dont il ne tient lieu qu'à certains égards et seulement dans une certaine mesure. Plus encore que sa contrepartie non artistique, la sémiotique des signes esthétiques, où n'entre souvent qu'une faible part d'indexicalité, de référence à la réalité des faits de nature et de société, et où n'intervient en dernier ressort qu'un non moins faible apport des conventions – les formes artistiques figées deviennent des valeurs culturelles déchues –, marque la distance séparant l'objet esthétique de sa concrétisation dans un *représentamen*. Le passage de la conception de l'objet à sa représentation par un médium artistique devient alors plongée dans l'inconnu, parce qu'il appelle l'intervention d'un troisième signe, l'interprétant, afin de saisir la relation unissant le signe qui représente à celui qui est représenté, cette « représentation imaginaire » dont parlait Françoise Sullivan, « l'image mentale » de Kahnweiler. Ce signe troisième qui pense la relation entre l'objet esthétique et le signe qui le représente, c'est celui-là même qui introduit dans la sémiotique « un inconnu excitant », disait l'auteur des *Cycles crétois*. Car si nous pouvons décrire métaphoriquement la relation entre l'objet esthétique et son *représentamen* par le recours à l'image du moule et du bronze que l'on y coule afin de lui faire prendre forme, l'interprétant, ce signe qui doit saisir le rapport informant-informé unissant le *représentamen* à son objet, ne se révèle pas toujours un signe adéquat. Il lui arrive d'être plus ou moins développé que les deux premiers termes de la sémiotique. C'est ainsi qu'il est susceptible de laisser « entrer l'inconnu à pleine porte [...] et de l'inconnu peu vérifiable »³⁰. Dans un cycle, chaque unité constituante est un *signe*, un existant unique, mais c'est aussi la matérialisation, la fixation, au moins temporaire, des interprétants de son créateur, la concrétisation par vues successives d'un flot de pensées, d'émotions et de sentiments. Quand un artiste s'intéresse davantage à la dynamique de son acte de création qu'au résultat de cet acte, qu'il avoue comme le Picasso de la dernière époque, de « l'Époque Jacqueline », en être arrivé à un stade où le mouvement de sa pensée l'intéresse davantage que la pensée elle-même, alors, comme le « Maître de Mougins »³¹, et comme Françoise Sullivan, toujours attentive au processus intérieur de

création, semblable, qu'il s'agisse de chorégraphie ou de peinture ou de tout autre art, il s'exprime par le cycle.

Ainsi, une poétique du cycle qui serait une poétique de la sémiotique pourrait, en raison même de la nature systémique du signe triadique et de son caractère dynamique, apporter des réponses aux questions qui se posent aussi bien à la sémiotique de l'art et de la culture qu'à l'histoire de l'art et à la critique, discipline où des réévaluations s'imposent. La méconnaissance de la valeur de la répétition – nous préférons, pour des raisons théoriques que nous expliquerons plus loin, le terme de *réplication* – dans la recherche en art n'a-t-elle pas trop longtemps conduit critiques et historiens à considérer Ingres, par exemple, comme un grand peintre qui avait la fâcheuse habitude de déprécier et d'affaiblir les grandes compositions historiques qui l'avaient rendu célèbre en les reprenant de diverses manières dans une pléthore d'autres peintures, dessins, et gravures³². Monet lui-même n'échappe pas à cette critique, souvent acerbe d'ailleurs, comme en fait foi le commentaire que Pissarro se permettait en 1891 dans une lettre adressée à son fils Lucien : « Je ne sais comment cela ne gêne pas Monet de s'astreindre à cette répétition – voilà les effets terribles du succès ! ». C'était pourtant un admirateur du cycle des *Meules* qui s'exprimait ainsi. Ce n'est qu'avec l'exposition de 1895 du cycle de *La Cathédrale de Rouen* que Pissarro reviendra désormais de ses préventions contre la réplication et laissera éclater son enthousiasme pour cette forme dont l'unité pour lui ne fait plus de doute. Pareille méconnaissance s'attache encore trop souvent au cycle : elle tient à ce que sa forme se fonde essentiellement sur la multiplication des *répliques* d'un même *signe-loi*. Et plus que la démarche caractéristique d'un genre, peut-être faut-il voir dans cet exercice de réplication tout à la fois la marque de l'un des « problèmes les plus délicats de l'esthétique »³³ et même du fonctionnement de l'esprit humain dans ses manifestations les plus profondes, les plus authentiquement géniales, s'il faut en croire l'Histoire à qui Péguy prête ces propos inspirés par le cycle des *Nymphéas* de Monet³⁴.

Je serais fort ingrate de lui en faire un grief [de cette réplication], car si je vous en parle, c'est au contraire que ce grand peintre n'a pas peint seulement vingt-sept et trente-cinq fois ses admirables nénuphars, mais il a peint aussi en même temps dedans ainsi l'exemple le plus parfait que l'on puisse

imaginer, le cas le plus ramassé qui se pût faire, le modèle pour ainsi dire, que sans cela il eût fallu faire exprès, l'exemplaire culminant, l'exemple le plus et le mieux approprié de ce problème central, un cas vraiment type, l'exemple le plus plein de sens et de représentation. Tous nous refaisons nos célèbres Nénuphars. Tous nous petits. Mais les plus grands génies du monde n'ont point procédé autrement. Et c'est peut-être en cela que consiste qu'ils aient été des génies, et les plus grands du monde. [...] superficiellement, ou plus intérieurement pour ainsi dire, plus profondément, dans un intérieur plus profond ils n'ont souvent fait, ils n'ont peut-être jamais fait que recommencer leurs admirables Nénuphars. Les uns de les peindre ; et les autres de les chanter ; de les écrire ; de les conter.

Et l'Histoire de se demander s'il ne s'agit point là de la marche propre du génie, de son ordre, de sa technique et de sa destination : « de donner une fois pour toutes, autant que possible pour éternellement, une certaine résonance temporelle »³⁵. Le temps, ce grand destructeur³⁶, s'inscrit donc au cœur de la problématique du cycle où il devient, dans le mouvement sensible de sa création par l'artiste et de sa re-création par le spectateur ou le lecteur, le « grand sculpteur » de l'œuvre et son infinie matière même. Des vingt toiles de *La Cathédrale de Rouen*, ces « vingt états de lumière » exposés chez Durand-Ruel en 1895, Clemenceau pouvait affirmer :

*C'en est fini de la toile immuable de mort. Maintenant la pierre elle-même vit, on la sent mutante de la vie qui précède en la vie qui va suivre. Elle n'est plus comme immobilisée pour le spectateur. Elle passe. On la voit passer.*³⁷

Essentiellement mouvement, passage d'un passé plus ou moins récent à un futur immédiat par la brèche³⁸ qu'opère une telle sémiosis artistique, le cycle, genre fort ancien, marque dès l'origine, en littérature tout au moins, son rapport au temps. Dix brèches. Dix jours. Le *Décameron* (1350-1355). Boccace, dans l'« Incipit » de son livre, fournit une explication quant au titre, à la forme et au sujet dont il va traiter : « Ici commence le livre appelé *Décameron*, dans lequel sont rassemblées cent nouvelles racontées, en dix jours, par sept femmes et trois jeunes hommes ».

Cette entrée en matière constitue aussi une indication de certains traits structuraux propres au cycle littéraire et, dans une large mesure aussi, à sa

contrepartie dans le domaine des arts visuels. *Unité et diversité, totalité et fragmentation* sont des caractéristiques essentielles et indissociables d'une telle forme que Boccace entend mettre en évidence. En attirant l'attention de ses éventuels lecteurs sur la division de son livre en dix *Journées*, l'auteur souligne certes la variété de la matière traitée, mais aussi son homogénéité formelle, car il s'agit toujours de *récits* et, de surcroît, de *récits* sur un *thème* généralement imposé par le « roi » ou la « reine » de la journée. L'unité tient encore au lieu choisi par l'auteur du cycle comme *cadre* au *déroulement* de ces narrations : conteurs et conteuses ont fui la ville en proie aux fureurs de la peste et ont trouvé refuge dans une agréable villa à la campagne. Enfin, le terme *cadre* ne doit pas être entendu dans un sens purement métaphorique, comme une allusion, par exemple, au monde de la peinture. L'unité du cycle tient toujours pour une bonne part à son cadre, peu importe le ou les procédés choisis par le créateur afin d'en marquer les limites externes et même internes. Ajoutons immédiatement d'ailleurs que le « procédé moins », c'est-à-dire l'absence de marques de ces limites, est tout aussi significatif et caractérise d'ailleurs un type de cycle, le *cycle ouvert*. Dans le cas du *Décameron*, un *cycle fermé*, l'encadrement ne tient pas qu'à l'« Incipit », au « Prologue » et à la « conclusion de l'auteur », ces frontières extérieures dans lesquelles l'auteur-en-texte exerce explicitement sa fonction d'interprétance et prétend guider le lecteur dans son interprétation du *Décameron*. Nous le retrouverons aussi à certains moments qui constituent des frontières intérieures du cycle, comme cette « Introduction à la quatrième Journée » où il défend les récits déjà contés et lus contre une accusation de licence que pourraient proférer, écrit-il, certains critiques malveillants.

Il ne s'agit pas de voir dans le *Décameron* une sorte de prototype, un lointain ancêtre des cycles modernes et contemporains. Tout au plus ce rappel nous permet-il de dégager rapidement quelques-uns des traits structuraux les plus importants de cette forme que l'on retrouve aussi bien dans les textes littéraires que dans les signes des arts visuels : *unité et diversité, totalité et fragment, narrativité, thème, cadre et déroulement*, ce dernier couple de termes ne manquant pas d'induire les termes *frontière* ou *limite*, ce qui nous suggère un autre couple de notions corrélées qui ne sauraient se passer de ces démarcations, *l'espace* et

le temps. Le texte de Boccace ne nous raconte-t-il pas un séjour à la campagne, le temps d'une peste... Il relate une *expérience*, autre mot clé, dont le déroulement s'inscrit nécessairement dans l'espace et dans le temps, ce processus itératif consistant en de multiples opérations de répétition et de vérification. Ajoutons, ce que nous suggère par sa figuration le *Décameron*, que c'est aussi une *crise*, en l'occurrence l'irruption de la peste, qui déclenche l'expérience. Une fois lancé, le processus ne saurait s'arrêter qu'avec la résolution de la crise, ce qui ne peut manquer de mettre en évidence le caractère narratif du cycle, même quand ce dernier ne semble pas raconter une histoire.

Malraux, de son côté, rappelle que les cubistes avaient découvert ensemble, après l'éphémère théorie de la représentation des objets sous toutes leurs faces, la *fécondité du signe*³⁹. "Works of art beget works of art". Le dialogue du narrateur de « La Tête d'obsidienne » et de la dernière muse de Picasso nous livre à ce sujet une anecdote révélatrice : « Quand ça marchait bien, murmure Jacqueline de sa voix de souvenir, il descendait de l'atelier en disant : " Il en arrive encore ! Il en arrive encore ! " »⁴⁰. Si l'artiste, comme c'est le cas pour Picasso dans cette anecdote, ne peut que s'abandonner à sa frénésie créatrice et s'étonner de cette surprenante propriété du signe, de sa capacité virtuellement illimitée de reproduction, pour la sémiotique de la culture, la question qui consiste à se demander comment modéliser ce trait essentiel du signe artistique et, d'une manière plus évidente encore, du cycle, se révèle cruciale. La sémiotique d'inspiration peircienne, est-il nécessaire de le rappeler ici, a pour pierre d'assise un signe qui est, non pas une entité statique à deux composantes, mais une *action*, la *sémiosis*, c'est-à-dire l'action de représenter et de signifier au moyen d'un système sémiotique tri-relationnel à trois composantes. Le parcours triadique du cycle mène de l'objet à représenter, de cette « représentation imaginaire » dont faisait état Françoise Sullivan, ou encore de « l'idée vague » de Picasso, vers le signe qui la représente, la séquence des œuvres du cycle et vers le signe-tiers qui représente à l'esprit de l'interprète la relation unissant les deux premiers termes de la *sémiosis*. *Terminus a quo* et *terminus ad quem* de la *sémiosis*, l'objet dynamique – Peirce le nomma dynamique en raison du mouvement qu'il impartit au processus sémiotique⁴¹ – est l'objet à connaître au départ

de l'interprétation et l'objet en partie connu à son terme. Aucun acte de connaissance, aucun acte de représentation cependant ne saurait épuiser tous les effets signifiés de l'objet. Si le parcours de la signification dans la *sémiosis* est aussi mouvement circulaire, ce cercle devient plutôt spirale, quand il s'ouvre sur l'infini des interprétations encore à venir : la *sémiosis* est en son essence même un cycle ouvert... Si la *sémiosis* est satisfaisante, la soif de connaître apaisée, la démarche s'arrête là. Le retour à l'objet, à la « représentation imaginaire », à l'« idée » devenue moins « vague », boucle le cercle. Le processus achevé est devenu système, le cycle est alors une totalité. Dona Isabel de Velasco peut tirer sa révérence. Le monde des *Ménines* se referme sur lui-même, il n'y aura plus d'autre Infante à venir. Jusque-là,

[...] la dernière Infante Marguerite, comme une drogue, en appelle une autre, qui, à son tour... Et l'imprévisible satiété advient comme un tableau s'achève ; car un sentiment, non une conclusion, annonce aux peintres que leur tableau est fini. La veille du réveillon de 1957, Picasso abandonnant Marguerite, peint en style d'adieu une gracieuse Isabel venue d'ailleurs, étrangère à la crise qui suscitait ses compagnes, et dont la révérence annonce le départ.⁴²

Pour Picasso, le cycle des *Ménines* est désormais clos. Le peintre le sait : « finir un objet, c'est l'achever, le détruire, lui voler son âme, lui donner la *puntilla* comme au taureau dans l'arène »⁴³. Qui plus est, de son propre aveu : « Et c'est aussi tuer quelque chose en soi »⁴⁴. *Grimoire de l'art, grammaire de l'être*, avions-nous écrit ailleurs de l'œuvre créée comme double, comme *alter ego* de ce « moi artiste »⁴⁵ qui n'est pas le moi de l'artiste...

Mais comment le « règlement de compte de Picasso avec Vélasquez »⁴⁶, l'expression est de Jacqueline, son dialogue rageur avec l'autre maître espagnol⁴⁷ et avec lui-même, enfin, et surtout avec la peinture, finit-il par s'achever ? Car il ne fait pas que s'arrêter. Comment la crise se trouve-t-elle résolue ? Poser la question, c'est d'abord poser la question de la *reproduction* du signe, de son apparente répétition dans un cycle, fût-il ouvert ou fermé. Si un signe en engendre un autre, c'est que ce signe participe de la nature du *symbole*, au sens peircien du terme, et nous devons supposer qu'il relève, en partie tout au moins, de la tiercéité, de la catégorie du développement, de la croissance, de l'évolution

téléologique, du passage du chaos au cosmos. Tout interprète qui crée un nouveau symbole le produit grâce à des pensées qui comprennent des symboles. La fécondité du signe symbolique, le seul signe qui soit doté de cette propriété de se reproduire, n'entraîne pas nécessairement la répétition du signe, fût-elle qualifiée de répétition *esthétique*... Reproductibilité, dans le contexte de cette étude, signifie *réplicabilité* du signe. La réplique est, en l'occurrence, un sinsigne. Le terme, créé par Peirce, provient de la contraction des mots anglais *single*, seul, unique, et *sign*, signe. Chaque œuvre composant un cycle est donc un signe qui existe concrètement et singulièrement dans la réalité offerte à l'exploration de tout interprète. Ce que chaque réplique a en commun avec les autres œuvres constitutives du cycle auquel elle appartient, c'est beaucoup plus qu'une simple ressemblance thématique, qu'une communauté de motifs ou de *topoi*, c'est l'observance d'une loi commune à toutes, loi signifiée, prescrite par le symbole ou légisigne qui gouverne l'ensemble.

Ainsi les symboles naissent des symboles et seulement des symboles⁴⁸, nous apprend Peirce. Les *Ménines* de Vélasquez engendrent le cycle des *Ménines* de Picasso, son *interprétant*, car le tableau de Vélasquez est devenu dans l'histoire de la peinture un signe-loi, un légisigne, un ensemble de principes picturaux ayant développé chez ses interprètes spécialisés, les peintres, et dans le public des amateurs, des habitudes d'interprétation qui sont de l'ordre de la sensibilité, de l'émotion, des réactions et des habitudes de compréhension de la peinture. Manet, par exemple, voyait en Vélasquez « le peintre des peintres ». Picasso lui-même n'y aurait-il pas vu un cryptogramme susceptible de lui révéler le mystère des origines de la peinture, et plus qu'une esthétique, une « théologie de la peinture », selon l'expression du peintre italien Luca Giordano, contemporain de Vélasquez⁴⁹ ? Contre l'ordre de Vélasquez – cosmos signifie ordre, nous rappelle fort à propos l'essayiste de « La Tête d'obsidienne » –, Picasso projette son « chaos », afin de faire surgir du *complexe nomique* qu'il détruit un nouvel ordre du monde et de la peinture. Il traduit cet affrontement dans une première toile, un nouvel *interprétant* du tableau de Vélasquez que John Richardson tient pour une explosion créatrice « a tremendous bang : a huge (6x9 foot) and highly equivocal exercise in Cubist space »⁵⁰. Le dialogue démiurgique s'instaure, qui n'a pas pour but de copier le

tableau de Vélasquez afin de l'étudier et de le comprendre, ou même de le réinterpréter en explorant certaines des virtualités qu'il recèle. Il s'agit bien d'y substituer un autre cosmos pictural ; le « huge bang » du premier tableau du cycle est bel et bien un « big bang ». Il met en place un nouvel ordre du monde que les tableaux subséquents déploieront selon un mode de *reproduction* propre au processus de génération des pensées-signes, des symboles dans l'esprit humain. Le premier tableau du cycle est le résultat d'une abduction⁵¹, ce saut dans l'inconnu, ce bond en avant qui seul permet à l'esprit d'atteindre à de nouvelles vérités. Le critique ne s'y trompa point qui vit dans cette toile un « triomphe d'exploration »⁵². Chacune des répliques qui suivra poussera jusqu'à leurs conséquences ultimes les vérités occultes qu'a fait surgir la majestueuse synthèse-hypothèse du premier tableau du cycle. L'exploration des prémisses adoptera donc la démarche propre à la logique déductive : la réplication se fondera sur la formation d'interprétants adéquats⁵³ à l'objet à saisir, à l'« idée vague » à définir. Chacune des répliques voudra épuiser les virtualités du premier tableau, en *déplier* l'expressivité. Les cinquante-sept variations suivantes, « ces tableaux qu'on appelle des études, et qui sont le contraire »⁵⁴, écrira Malraux, seront des arrêts momentanés du flot des pensées de leur créateur. D'ailleurs, le rôle de la peinture n'est-il pas précisément, au dire de Picasso, d'arrêter le mouvement⁵⁵... Son hypothèse posée, c'est désormais avec lui-même que le créateur du cycle des *Ménines* dialoguera. Penser, c'est se parler à soi-même⁵⁶. Tout symbole étant un légisigne, penser, c'est aussi répliquer ses légisignes à volonté, pour les besoins de son interprétation⁵⁷.

Ainsi le cycle sera-t-il en partie une icône et un concept, c'est-à-dire une représentation imaginaire dans un premier temps, et, par la suite, une auto-représentation qui se déploie dans le temps, une harmonie téléologique en voie d'élaboration, une totalité de sens qui se constitue au fil de l'interprétation. Ce mouvement n'est possible que parce que le cycle, de par sa nature de symbole, est un ensemble de règles de transformation et de méthodes de signification pour l'artiste qui le crée. Un symbole étant une loi ou une régularité qui prévaudra indéfiniment dans l'avenir, ce signe ne peut qu'engendrer des interprétants, c'est-à-dire d'autres œuvres répondant à une même description.

Nous ne parlons évidemment pas de signes identiques, mais de signes de même nature, référant à un même objet, à un même sens, tel qu'il se manifeste, tel qu'il se concrétise dans les structures du cycle⁵⁸. Le cycle obéit donc à une nécessité de *réplication* plutôt que de répétition. Les *Infante Marguerite* se succèdent, le signe s'épurant jusqu'à ne plus tenir qu'à quelques traits de couleurs, jusqu'à n'être plus qu'un « idéogramme pictural »⁵⁹.

Dans cette théorie de tableaux « où Marguerite ignore toutes les Marguerite qui l'ont précédée. Mais préfigure celles qui la suivront »⁶⁰, les signes s'appellent les uns les autres selon la loi de l'association des pensées que Peirce nomme *suggestion*, mais que ses contemporains, influencés en cela par la tradition philosophique allemande nommaient « Reproduction »⁶¹. Ce n'est pas une loi de causalité mécanique qui gouverne la succession des signes, comme on inclinait à le croire à l'époque, sous l'influence de la théorie positiviste. Les signes d'un tel processus céderaient plutôt à une force douce, qui ne contraint pas mais agit par mode de persuasion⁶². S'il nous faut emprunter à une science une métaphore susceptible de décrire adéquatement le phénomène, nous devrions nous adresser à la génétique plutôt qu'à la physique, car le symbole se distingue des autres légisignes en ce qu'il admet une certaine *variabilité* dans l'application de la règle d'interprétation de ses répliques⁶³, ce qui évoque l'hérédité, laquelle admet aussi la variation. La métaphore de William Butler Yeats que nous évoquions au début serait donc à entendre en son sens premier.

Le premier tableau du cycle des *Ménines* nous offre un exemple du mode de *suggestion* ou d'association des idées dit par *contiguïté*. Quand une idée nous est familière parce que, pour nous, elle fait partie d'un système, le surgissement de cette idée dans notre esprit suffit à nous rappeler l'ensemble du système, le paradigme ordonnateur. Celui-ci nous est suggéré par Picasso qui s'amusait à souligner le rapport indiciaire qui reliait son tableau à celui de Vélasquez, invitant un *familier*⁶⁴ à chercher où se retrouvait sur sa toile chacune des figures de l'autre illustre peintre andalou. La première des toiles du cycle se devait de rappeler, point par point, à la manière d'une *icône diagrammatique*, par la correspondance exacte des personnages et de leur position dans l'espace pictural, le système de Vélasquez⁶⁵.

Le second mode d'association des pensées-signes et, par conséquent, des signes picturaux qui les traduisent, est dit suggestion par *ressemblance*. Il est fondé sur la similarité de deux idées, laquelle tient au fait que l'esprit les relie naturellement d'une certaine manière⁶⁶. L'exemple de Peirce se révèle singulièrement pertinent pour l'analyse d'une œuvre d'art. Il nous renvoie à l'expérience que nous avons de la couleur bleue. Nous nous rappelons le reflet bleu du pourpoint sombre peint par Vélasquez et que porte son double, le peintre des *Ménines* dans le tableau que nous avons vu au Prado. Notre souvenir se reporte à une expérience passée. Les bleus du tableau du cycle des *Ménines* peint par Picasso le 15 septembre 1957, que nous regardons maintenant au Museu Picasso de Barcelone, ne sont pas identiques, l'œil le moins averti s'en rend compte immédiatement. L'idée de la couleur bleue formée à Madrid et celle qui surgit dans notre esprit à Barcelone ne peuvent être la même. D'ailleurs, ces deux idées, indépendamment des nuances particulières de bleu auxquelles elles font respectivement référence, bleu nuit chez Vélasquez, bleu turquoise chez Picasso, sont différentes, car elles appartiennent à des moments différents, à des expériences esthétiques différentes aussi. Elles n'ont rien en commun, sinon le fait que l'esprit les relie l'une à l'autre *naturellement*, et peut procéder à une comparaison, car elles appartiennent toutes deux à la même classe, à la même catégorie, celle de la couleur bleue. En définitive, elles appartiennent ainsi au même système des couleurs. L'adverbe *naturellement* fait référence à un mode de fonctionnement de l'esprit qui, dans son acte de connaissance, procède par regroupement d'éléments divers dans des ensembles ayant un ou des traits communs. Dans le cas qui nous occupe, l'association par ressemblance est d'un type particulier ; il s'agit de *l'association par contraste*, un mode privilégié par Picasso dans son « affrontement » avec Vélasquez. Picasso ne se soucie pas plus de la palette du maître du Prado que de celle de Delacroix ou de Courbet. « Il oppose ses rouges de drapeaux, à l'admirable accord d'ombre et de bleus des *Ménines*, de la même façon qu'il oppose ses petites filles géométriques à l'infante »⁶⁷.

Dans la création de son légisigne, Picasso revendique toute la liberté que lui laisse le tableau-symbole de Vélasquez. Exemple classique de la variabilité du symbole, le cycle des *Ménines* descend de son illustre

ancêtre, mais ne le répète en définitive que dans la liberté du geste créateur. Devenu à son tour légisigne, ordre du monde à détruire pour tout artiste qui entend construire son propre cosmos, le cycle des *Ménines* jette son défi et propose le duel meurtrier et régénérateur par lequel l'art poursuit son dialogue avec lui-même. Toute œuvre d'art, et d'une manière plus manifeste encore, le cycle, répond à la provocation en multipliant les signes interprétants nécessaires à l'échange. S'engage ainsi l'expérience de la crise à résoudre par l'instauration d'une nouvelle harmonie, par la création d'un monde autonome, qui obéit donc à ses propres lois plutôt qu'à celles du légisigne combattu. La crise résolue, l'équilibre fragile et précaire alors établi se voit d'ores et déjà menacé par sa propre fécondité de signe. Tout symbole se révèle impuissant à dévorer sa progéniture. Toute nouvelle œuvre d'art clame la revanche des enfants de Cronos. "Works of art beget works of art".

NOTES

1. W. Butler Yeats, cité par J. Richardson, « L'Époque Jacqueline », *Late Picasso*, The Tate Gallery, 1988, p. 31.
2. « Curieusement, jusqu'à une époque assez récente, les *Nymphéas* et les autres séries ont été considérées avec un certain dédain. Nombreux étaient les critiques qui leur reprochaient leur aspect systématique. Ils y voyaient un dérapage, un excès de théorie qui avait nui, selon eux, à la qualité de l'œuvre ». C. Graber et J.-F. Guillon, *Les Impressionnistes*, Solar, 1990, p. 172.
3. Entrevue avec M. Delagrave, citée dans M. Delagrave, « Paul Béliveau, La volonté de subsister », *Vie des arts*, n° 150, printemps 1993, p. 58.
4. L. Francœur et M. Francœur, *Grimoire de l'art, grammaire de l'être*, Paris et Québec, Klincksieck et les Presses de l'Université Laval, 1994, p. 86-103 ; voir aussi L. Francœur, « Abductions et répétitions esthétiques », dans ce même numéro.
5. C. S. Peirce, *Collected Papers*, Charles Hartshorne & Paul Weiss ed., Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard University Press, 1965. Toutes les références à cet ouvrage seront présentées de la manière convenue : C.P. suivi du vol. et du n° de la section : C.P. 1.311.
6. Pour les caractéristiques propres aux deux catégories de cycles, voir M. Francœur, *Confrontations*, Sherbrooke, Éd. Naaman, 1985, p. 46-66.
7. G. Clemenceau, « Révolution de Cathédrales », *La Justice*, lundi 20 mai 1895, article reproduit dans Rouen, *Les Cathédrales de Monet*, Rouen, Musée des Beaux-Arts, 1994, p. 99-103.
8. *Ibid.*, p. 102.

9. *Loc. cit.*
10. S. Patin, « Une cathédrale "bleue ou rose ou jaune" », dans Rouen, *Les Cathédrales de Monet*, p. 45.
11. « Déjà au Salon de Mai, il en avait envoyé un rang : Douze toiles en une ». A. Malraux, « La Tête d'obsidienne », *Le Miroir des Limbes II*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1976, p. 334.
12. *Ibid.*, p. 335.
13. J. Dumont, « Françoise Sullivan : la mémoire acceptée », dans *Françoise Sullivan*, Québec, Musée du Québec, 1993, p. 14.
14. F. Sullivan, « La peinture est maintenant une constante dans ma vie », entrevue réalisée par M.-V. Cheff, avec la participation de D. Meunier, *Françoise Sullivan*, p. 21.
15. S. Patin, dans Rouen, *Les Cathédrales de Monet*, p. 38.
16. « C'est visiblement par série que les thèmes apparaissent. Et c'est là une deuxième constatation que suggère le corpus de cette exposition, à savoir que la constitution des séries s'appuie généralement sur des référents mythologiques dont la vigueur ne réduit pas pour autant une lecture plus ouverte des œuvres de Sullivan ». L. Déry, « La peinture rêvée », dans *Françoise Sullivan*, p. 12.
17. S. Patin, dans Rouen, *Les Cathédrales de Monet*, p. 40.
18. G. de Maupassant, « La vie d'un paysagiste (Étretat, septembre) », *Gil Blas*, 28 septembre 1886, cité par S. Patin, dans Rouen, *Les Cathédrales de Monet*, p. 40.
19. Pour une réflexion théorique portant sur le cycle narratif de formes brèves en littérature américaine et québécoise, on pourra consulter M. Francœur, *Confrontations*.
20. « The other characteristic element of the last period is the artist's tendency to use repetition as a mode of creation. Picasso always preferred the idea of the series, and the set of variations, to that of the unique, finished masterpiece. In the variations on the old masters he systematized this technique ; the work is the totality of the paintings on the same theme, each of which is no more than one mesh in the wave, a creative moment held in suspense. What matters to him is the movement of painting, the dramatic effort from one vision to the next, even if the effort is not carried right through... I have reached the stage where the movement of my thought interests me more than the thought itself ». J. Richardson, dans *Late Picasso*, p. 39.
21. A. Malraux, *Le Miroir des limbes II*, p. 313.
22. J. Richardson, dans *Late Picasso*, p. 39.
23. « In the end he devoted fifty-eight paintings (subsequently given to the Museu Picasso, Barcelona) to the *Meninas*. The series starts with a tremendous bang : a huge (6 x 9 foot) and highly equivocal exercise in Cubist space, which turns the figure of Velazquez into a faceted giant towering over the 'Meninas' and their attendants ». J. Richardson, dans *Late Picasso*, p. 20.
24. L. Francœur et M. Francœur, « Scientific Fiction and Literary Fiction », dans *Peirce and Value Theory*, Herman Parret ed., Amsterdam et Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, coll. « Semiotic Crossroads », 1994, p. 302-312.
25. Cité par J. Richardson, dans *Late Picasso*, p. 37.
26. É. Zola, *Le Roman expérimental*, Paris, Farquellé, 1880.
27. G. Geffroy, « L'art d'aujourd'hui. Claude Monet », *Le Journal*, cité par F. Bergot, « 1895. Révélation des Cathédrales », dans Rouen, *Les Cathédrales de Monet*, p. 17.
28. F. Sullivan, dans *Françoise Sullivan*, p. 21.
29. J. Clay, *De l'Impressionnisme à l'art moderne*, Paris, Librairie Hachette, coll. « Hachette Réalités », 1975, p. 17.

30. P. Vadeboncoeur, *L'Absence*, Montréal, Boréal Express, 1985, p. 81.
31. Voir note 28.
32. « Hitherto Ingres had been thought of as a great painter who had an unfortunate habit of watering down the historical figure compositions for which he was famous by churning out replica after replica – in the case of his wonderful Paolo and Francesca composition, some twenty paintings, drawings, and prints executed over thirty-five years. Historians thus tended to regard all but the earliest versions as mechanical recapitulations of lesser merit ». Ce n'est qu'avec l'exposition intitulée *The Pursuit of Perfection : The Art of J.-A.-D. Ingres*, tenue en décembre 1983 et de janvier à mai 1984 dans trois musées américains, grâce à la préface au Catalogue rédigée par M. B. Cohn, que l'on a pu réinterpréter différemment la démarche d'Ingres, qui en est une d'authentique recherche et non pas une entreprise purement mercantile. J. Richardson, dans *Late Picasso*, p. 37.
33. C. Péguy, « Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne », *Œuvres en prose 1909-1914*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1957, p. 122.
34. *Ibid.*, p. 123.
35. *Loc. cit.*
36. Cf. « Tempus Edax Rerum », la maxime empruntée aux *Métamorphoses* d'Ovide que P. Béliveau a choisi de placer en métatexte à son cycle *Les Apparences*.
37. G. Clemenceau, dans Rouen, *Les Cathédrales de Monet*, p. 101.
38. Au sujet de cette brèche qu'opère la sémiosis artistique dans l'inexorable mouvement du temps continu, on pourra consulter l'article de L. Francoeur, « Le Théâtre brèche », Colloque international *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Centre de recherche en littérature québécoise, Québec, juin 1994. Actes du colloque à paraître en 1995.
39. A. Malraux, *Le Miroir des limbes II*, p. 301.
40. *Ibid.*, p. 334-335.
41. L. Francoeur, « Pour une écosémiotique théâtrale », *Annuaire théâtral*, n° 15, printemps 1994.
42. A. Malraux, *Le Miroir des limbes II*, p. 329.
43. M.-L. Bernadac, « Picasso 1953-1972 : Painting As Model », dans *Late Picasso*, p. 88, citant R. Penrose, *Picasso*, Harmondsworth, Penguin, 1971, p. 406.
44. J. Richardson, dans *Late Picasso*, p. 37.
45. L. Francoeur et M. Francoeur, *Grimoire de l'art, grammaire de l'être*, p. 103-123.
46. « Avec elles, dit Jacqueline, Pablo a vraiment voulu régler un compte ! Jamais il n'avait travaillé comme ça ! ». A. Malraux, *Le Miroir des limbes II*, p. 319.
47. Peut-être à la blague, Picasso prétendit vouloir lui arracher son « alma espagnola ». J. Richardson, dans *Late Picasso*, p. 20.
48. C. S. Peirce, C.P. 2.302.
49. M.-L. Bernadac, dans *Late Picasso*, p. 61.
50. Cf. supra note 12.
51. « 'Las Meninas' had represented a review of pictorial techniques and the invention of new ones : a settling of accounts with his great predecessor. He was continuing on his way, with one foot in the past, the other in the future. At this stage in his train of thought, he needed a springboard, and this was supplied, fortuitously, by 'The Fall of Icarus' ». M.-L. Bernadac, dans *Late Picasso*, p. 64.
52. « a triumph of probing ». J. Richardson, dans *Late Picasso*, p. 20.
53. L. Francoeur, « Abductions et répétitions esthétiques », *Protée*, automne 1995.
54. A. Malraux, *Le Miroir des limbes II*, p. 319.
55. H. Parmelin, *Picasso dit*, Paris, Gonthier, 1966, p. 41. Cité par M.-L. Bernadac, dans *Late Picasso*, p. 88.
56. C. S. Peirce, C.P. 4.6.
57. T. Short, « The Growth of Symbols », *Cruzeiro Semiotico*, n° 8, Janeiro 1988, p. 84.
58. « A Symbol is a law, or regularity of the indefinite future. Its Interpretant must be of the same description ; and so must be also the complete immediate Object, or meaning ». C. S. Peirce, C.P. 2.293.
59. A. Malraux, *Le Miroir des limbes II*, p. 320.
60. *Loc. cit.*
61. C. S. Peirce, C.P. 7.389, note 2.
62. *Loc. cit.*
63. T. Short, dans *Cruzeiro Semiotico*, p. 85.
64. « 'Look at it and try to see where each of [the figures] is actually situated ', Picasso told Penrose ». J. Richardson, dans *Late Picasso*, p. 20.
65. « The first version of 'Las Meninas', unlike that of the 'Women of Algiers', is the most faithful and the most complete. He starts out by posing the problem, then descends into workings-out of detail, proceeding by association or by digression. Apart from the format – which has changed from horizontal to vertical in order to expand the space – and the use of monochrome, all the elements of the original painting are there ». J. Richardson, dans *Late Picasso*, p. 20.
66. C. S. Peirce, C.P. 7.392.
67. A. Malraux, *Le Miroir des limbes II*, p. 326-327.

...ET SI LE SIGNE NE SE POURSUIVAIT QU'À FORCE DE RÉPÉTITION?

MANON REGIMBALD

*Tout s'écoule.
Tu ne peux pas te baigner deux fois dans le même
fleuve, car de nouvelles eaux coulent toujours sur toi.*
Héraclite



Irène F. Whittome, *Autoportrait (Self Portrait)*, 1976.
Photo Richard Max Tremblay / courtoisie du CIAC.

... et si la répétition – à tracer malgré tout l'idée d'identité comme celle de la différence, à réitérer l'histoire, à repousser l'origine, à s'enfoncer dans les regorgements de la mémoire, à multiplier l'original, à vivifier le signe, à en marquer l'absence jusqu'à mortifier la représentation, à désordonner la mimésis, à promouvoir le simulacre à en rendre caduque la dissemblance entre les copies et les modèles, leurs prétendants et leurs faux-prétendants –, donc si la répétition appelait l'esthétique ? d'autant plus loin que de ses rhizomes antiques, soit bien avant sa nomination tardive par Baumgarten au 18^e siècle, dans le sens où *appellere* a coutume de s'adresser à, d'interpeller, d'invoquer, d'avoir recours à, de citer et encore de prendre à témoin comme

de dénommer et de désigner. Et si, de surcroît, à partir d'une perspective sémiotique audacieusement rescapée du ghetto linguistique¹ – soit le pragmatisme –, nous recouvrions, toujours avec la répétition, un lieu d'élaboration du signe ?

Voyons-en le site *rhétorique*. Car chez Peirce, le pragmatisme – issu de la logique des relations où s'articulent le fondement, l'objet et les interprétants du signe – est aussi nommé *rhétorique spéculative*². Généralisée sous cette bannière, la rhétorique est constituée par l'étude des règles d'interprétation du signe qui, trivalent, (s')expose (à) la logique du vague, sur laquelle nous reviendrons³.

Avec Peirce, la sémiotique est orientée résolument vers la production, la reproduction et l'interprétation du signe plutôt que vers la représentation et le

signe lui-même (4.127-4.132)⁴. « Je limite le mot représentation, précise le philosophe, à l'opération d'un signe » (1.540). Dans la mesure où le processus sémiotique suppose que le signe fondé sur un mouvement perceptuel soit lui-même un lien et qu'il repose sur « la pensée [qui] est un signe qui renvoie non à un objet, mais à une pensée qui est son signe interprétant, celle-ci renvoyant à son tour à une autre pensée-signe qui l'interprète et ceci en un processus continu (5.284) », nous en maintiendrons surtout l'évolution avec les catégories phénoménologiques⁵, puisque la conception du signe tient de la division triadique catégorielle et de la logique des relations, celle-ci appuyant celle-là, c'est-à-dire qu'elle présuppose un premier et un second qu'elle met en relation. Nous pourrions dire du premier qu'on ne peut rien en dire, du second, qu'on ne peut que le montrer du doigt alors que le troisième permet de dire ce monde. Autrement dit, la priméité serait de l'ordre du possible, du qualitatif et du potentiel ; la secondéité, en singularisant l'existant, l'individualise, active le signe alors que la tiercéité – dont la médiation constitue la principale fonction – agit au niveau du continu, du général, de la loi et des conventions. À cela s'ajoute l'idée que le même objet – dans ce cas-ci celui de la répétition – peut fonctionner différemment « selon qu'il est pris par lui-même comme premier, par rapport à l'objet comme second, par rapport à son interprétant comme troisième ». Ces trois mondes conditionnent la production et l'interprétation des signes. Essentiels à la représentation, Peirce les décrit comme des « idées si larges qu'il faut les considérer plutôt comme des modes ou tons de la pensée que comme des notions bien définies » (1.355). Fonctionnels, ils serviront ici de guide heuristique pour diriger et provoquer les investigations de la répétition, dont ils classifieraient aussi les modes d'être.

Bien sûr, le domaine des arts visuels a souvent et depuis longtemps été mesuré à l'aune rhétorique, c'est-à-dire confiné aux tropes, eux-mêmes condensés dans le meilleur des cas à la métaphore, à la métonymie, à la synecdoque et à l'ironie ; dans le pire à un centrisme figuré par l'unique métaphore. Ainsi, d'une part, la répétition fut éclipsée plus souvent qu'autrement et, d'autre part, l'étude seule des figures a restreint trop indûment le sujet – tout comme l'ambition taxonomique a épuisé la tropologie.

Et puis le terme trope a révélé les limites de ses circonscriptions⁶, le trope n'étant qu'une espèce figurale de l'*elocutio* parmi d'autres (de diction, de construction, de pensée...), l'élocution n'étant elle-même qu'une simple partie de la rhétorique au côté de l'*inventio*, de la *dispositio*, de la *memoria* et de l'*actio*. En raison de quoi s'est affirmée l'importance de saisir la rhétorique – là où se joue la répétition – à partir de la logique des relations. Parce que cette logique permet de ne plus considérer la répétition comme un accessoire ou un produit du hasard comme on l'a fait immémorialement et parce qu'elle renverse sa paradoxale condamnation platonicienne⁷. À ce point de vue, la répétition apparaîtrait comme un site spécifique d'où questionner la représentation, d'où distancier le signe : ses doubles et ses répliques⁸.

Retenons du pragmatisme peircien cette révélation rhétorique, c'est-à-dire l'exposition de l'assujettissement général du signe et de ses interprétants à une logique argumentale. Véritable révolution, car en installant la rhétorique comme aboutissement pragmatiste, Peirce va à l'encontre des présupposés philosophiques classiques. Il en résultera que la représentation dépend d'un processus d'argumentation lié au « passage de l'habituel à l'inhabituel et [au] retour à un habituel d'un autre ordre, celui produit par l'argument au moment même où il s'achève ». Ce qui exprime, on ne peut mieux, l'idée peircienne d'interprétance comme mouvement d'interprétation continu⁹. Aussi, c'est par là que nous introduirons la répétition dans cette « philosophie qui devrait considérer *le fait de penser comme une manipulation de signes* pour envisager les questions »¹⁰. Reprenons, en guise d'exemple, celui de la désignation esthétique que la répétition avancerait.

D'entrée de jeu, tournons-nous vers Deleuze. « La découverte dans toutes sortes de domaines d'une *puissance* propre de répétition, signalait-il, serait aussi bien celle de l'inconscient, du langage, de l'art ». En fait, c'est chez Kierkegaard et Nietzsche que Deleuze ravit cette force puisque chacun d'eux « à sa manière, fit de la répétition non seulement une puissance propre du langage et de la pensée, mais la catégorie fondamentale de la philosophie à venir »¹¹. Retenons ici l'expression de *puissance*, puisque Peirce l'utilisait lui aussi pour décrire la priméité, tandis qu'il appliquait les termes d'*occurrence* et d'*idée* respectivement à la secondéité et à la tiercéité¹².

LA PRIMÉITÉ. LA RÉPÉTITION PEUT-ÊTRE.

*Le mode d'être de la qualité est la priméité.
Autrement dit, la qualité est une possibilité.
Sa relation avec la matière est accidentelle ; et
cette relation ne change nullement la qualité,
sauf qu'elle lui donne l'existence, c'est-à-dire
cette relation même d'inhérence à la matière.
(C.S. Peirce, 1.527)*

Peut-être répéter ne rendra-t-il possible la représentation qu'au moment où il la montrera dans ce jeu d'aller-retour de faire-disparaître et faire-réapparaître. La répétition met bien à découvert une crue ; sur ses rives, elle refoulerait et l'origine et l'original, reconduisant la philosophie de l'histoire. Cela ne débiterait pas vraiment, il n'y aurait pas d'avant ; celui-ci, à sa première fois, répéterait déjà autant que la seconde ou la troisième, chaque occasion étant en elle-même la répétition : la première fois lui resterait définitivement extérieure. De toute façon, pendant que le répété posé comme premier instaure une clôture entre le moment premier et la répétition même, il ressort qu'à chaque détermination (avant, pendant, après) apparaît déjà la répétition en elle-même. Le premier se déplie, l'un étant toujours unité du multiple, comme dans le pli leibnizien ; d'une part, il y a multiplicité de l'un et, de l'autre, unité du multiple¹³.

« *Originality as Repetition* », écrivait Rosalind Krauss signalant judicieusement combien les modèles théoriques préoccupés par l'origine – que ce soient ceux de Freud, de Derrida ou de Foucault, ajoutons de Peirce – ont dû faire appel à l'entremise de la répétition. Particulièrement suspicieux, Peirce affirmait que « l'originalité est la pire des recommandations pour des conceptions fondamentales (1.368) »¹⁴. De fait, il est possible que répéter puisse permettre de produire et de penser l'absolument différent. En sémiotique, il relève de la nature même de l'habitude – qui met fin, transitoirement du moins, au processus de l'interprétation – que de se rapporter étroitement à l'idée de répétition parce qu'elle fortifie la médiation entre les catégories. C'est que le passage d'une catégorie à l'autre, d'un signe à l'autre, s'effectue sur le mode d'inférences dont l'abduction première lance les hypothèses sémiotiques¹⁵ décelées dans l'intermittence entre la répétition fondée

et la fondatrice, entre celle à laquelle on a soutiré la différence et l'autre, c'est-à-dire celle qui comprend la différence. Ici l'habitude permet de relever la différence qui renouvelle la répétition tout en assurant la croissance du signe. Ainsi, selon Peirce, la répétition qui spécifie l'habitude chez l'être humain constituerait « l'élément inconscient de la pensée en tant qu'elle reçoit la double détermination du monde intérieur et du monde extérieur »¹⁶. Son pouvoir influencerait les agissements de la personne dans le monde extérieur. Dans cette perspective, l'abduction – qui peut être liée à l'inconscient comme le démontre bien Michel Balat – dévoilerait le mieux l'absence entrevue de l'élément conscient lorsque s'enclenche le processus sémiotique.

LA SECONDÉITÉ. LA RÉPÉTITION SE TROUVE ÊTRE.

*La seconde catégorie des éléments des
phénomènes comprend les faits actuels. Les
qualités, dans la mesure où elles sont
générales sont quelque peu vagues et
potentielles. Mais un événement est
parfaitement individuel. Il arrive ici et
maintenant. (C.S. Peirce, 1.419)*

Voici que la répétition se trouve être. *Hic et nunc*. Ça développe la logique de l'œuvre avec une efficacité renversante et inlassable. Ça règle l'action et dédouble l'apparition du signe. La répétition ne va pas sans répéteur. Sortie de son carcan figural, l'activité tropologique s'empare de la représentation désormais débordante, la rend à l'existence et procède à sa conceptualisation. Tantôt répéter identifie et tantôt il différencie ; cela conserve et mémorise¹⁷ – comme cela peut aussi contrefaire, former, modéliser, sérialiser, distancier, démultiplier, temporaliser ou encore éterniser, abîmer, transgresser, démythifier – la représentation ainsi surexcitée par cette argumentation entièrement dépendante des rapports syntaxiques établis et de leur force de multiplication et de fragmentation du signe¹⁸. Rappelons que la logique des relations a renouvelé la proposition dont le sujet est désigné par des indices, telle la répétition qui trace et retrace les symboles qui reposent, d'une façon ou d'une autre, sur les opérations indiciaires et iconiques que la syntaxe du langage visuel nous aidera à éclaircir¹⁹. Tous les sites possibles où

s'installent le discours d'autrui, toutes les combinaisons réalisables servent à l'envahissement, à la propagation du répéter à l'œuvre. Par exemple, les accumulations de mises en abîme, d'effets métonymiques, de synecdoques, d'inversion, d'anaphores participeront au redoublement de la représentation affectant le temps et l'espace de l'œuvre.

En suivant Deleuze, rapportons-nous au même et à la différence pour distinguer l'agir répétitif. Des séries répétitives hétérogènes et homogènes en découlent. Remarquons, dans le premier cas, une grande complexité du rythme rupturé, syncopé, servant tout d'abord la temporisation. La succession des répétitions différées projette une trajectoire dont la composition en aller-retour produit des décalages évolutifs. Les modifications plus ou moins sensibles altèrent la configuration économique. Dans le cas du même, la répétition s'orienterait plus uniment, traçant un précédent lisse, sans détour apparent. Visant la sensorimotricité, son expression serait plus brute²⁰. Bien sûr ces suites se livrent entre elles à des couplages multiples, désordonnés, déchainés. En avalanche, les rapports topologiques et gestaltiens, dans des pléthores d'emboîtements et d'enveloppements récurrents, plus ou moins espacés, plus ou moins vacants, tantôt proxémiques, tantôt distancés, écoulent les manœuvres répétées et répétitives, entraînées par la dynamique syntaxique. À éclipses, les organisations perspectivistes redoublées (Dibbets, Paiement), l'insertion cumulative de superpositions dans le plan pictural et/ou architectural (Malevitch, Haussmann, Höch, Schwitters, Rauschenberg, Charney), l'insistance obsessionnelle de la couleur, d'un rythme chromatique (Reinhardt, Albers, Rothko, Newman, Klein, Molinari), une sérialisation modulaire indéfinie (Buren, Lewitt, Judd, Morris, Poulin), un travail sériel du motif (Monet, Johns, On Kawara, Boltanski, Nevelson), des raccourcis à foison qui morcellent l'image (Degas), l'organisation itérative de certaines variables visuelles sursaturées (Serra, Hesse, Abakanowicz, Witthome, Racine, Derouin, Saulnier, Larin, Purdy), tout cela amplifie à chaque fois mais de façon extrêmement nuancée et, pour maintes raisons, hautement diversifiée, la part de la répétition dans l'argumentation au sein du processus d'interprétation. La prolifération des ancrages perspectivistes accroît le dédoublement du sujet de plus en plus décentré en face de tous ses glissements entre les

formes individuelles et collectives d'expression et de production ; elle déplie une série de points de vue surrogatoires qui comporte des déplacements, des cristallisations, des modérations, des variations susceptibles autant d'éloigner le spectateur du point de départ que de l'y ramener. De plus, la répétition gère la citation qu'elle fait apparaître quand elle le veut, à son envie (Duchamp, Rivers, Levine) ; elle la choisit avant de la contredire ou de la consolider ; elle en fixe la distance comme elle contrôle l'ampleur de sa récitation, sa fréquence, son apparence ; cela en détermine la mémorisation et le rappel, car à fouiller le passé et à découper à vif la mémoire collective (Rauschenberg, Charney), elle suscite, tout à la fois, celle à venir. De fait, incrustée syntaxiquement, la différence se manifeste en profondeur. Sous chaque pli, à chaque repli de sa vêtue, sur les déplis de ses travestissements, elle se démarque et sollicite le spectateur là où passe le présent mais où persiste le passé. Cela désordonne la répétition dans une contraction quasi illogique lorsqu'en un éclair, l'autrefois rencontre le maintenant. Cela arrête son cours actuel, pour un moment, et ça reprend, par saccade, le temps que dans l'interstice ça se transforme.

Finement attentatoire, la répétition figurée en recouvre une autre indiciaire et l'une et l'autre, ensemble, mettent en action une autre répétition, symbolique celle-là. L'une vêtue, l'autre pas, disait Deleuze.

Ce qu'il y a de mécanique dans la répétition, expliquait-il, [c'est que] *l'élément d'action apparemment répété sert de couverture pour une répétition plus profonde, qui se joue dans une autre dimension, verticalité secrète où les rôles et les masques s'alimentent à l'instinct de mort.*²¹

La première iconique, l'autre indiciaire, précisons-nous. Toutefois la secondéité ne totalise pas l'action quoiqu'elle la situe ; hors de la tiercéité, la secondéité ne peut rien ; elle s'agite certes, mais l'action ne s'achève pas ici. Loin de là.

LA TIERCÉITÉ. LA RÉPÉTITION SERAIT.

Par le troisième, j'entends l'intermédiaire ou la connexion entre le premier absolu et le dernier absolu. Le commencement est premier, la fin seconde, le moyen troisième. Le fil de la vie est un troisième. La fin est seconde, le moyen troisième. Le destin qui le découpe est second. C.S. Peirce

La répétition serait « là! » « Voilà! ». Au-delà de sa mise en scène, elle poserait une absente. L'objet expose une perte. Sa disparition. La nôtre ? Pour Didi-Huberman, il faut :

[...] ouvrir les yeux pour éprouver ce que nous ne voyons pas, ce que nous ne verrons plus – ou plutôt pour éprouver que ce que nous ne voyons pas de toute évidence (l'évidence visible) nous regarde pourtant comme une œuvre (une œuvre visuelle) de perte.²²

Pour un moment, retournons-nous vers l'enfant à la bobine, là où se joue la répétition apparemment compulsive, *au-delà du principe du plaisir*. Là où se repère le symbolique et où s'évanouit le sens. *Fort-Da*. « Loin, absent » – « Là, présent » observait Freud. C'est cette perte que la répétition se prendrait à montrer, obstinément. Rythmée, elle brille dans l'intervalle. Elle se meut entre la saisie et le dessaisissement. Victorieuse, la répétition fait basculer la représentation qu'elle bobine et débobine à qui mieux mieux ; elle nous en approche et nous en éloigne. Remise en jeu du pire, la mort inéluctable cadrerait son mouvement²³. D'elle proviendraient les problèmes et les questions. Révisant Freud, Deleuze proposait qu'*Éros* ne passe pas au service de *Thanatos* mais plutôt le constitue²⁴. De toute façon, sur fond de ruine, le va-et-vient reposerait sur l'absence. De même que la mortification du représenté scintille à chaque coup de la coupe photographique, l'instinct de mort exprime principalement la limite de la fonction historique du sujet et non l'échéance éventuelle de la vie de l'individu.

Bien sûr, remarque Didi-Huberman, l'expérience familière de ce que nous voyons ensemble le plus souvent donne lieu à un avoir : en voyant quelque chose, nous avons en général l'impression de gagner quelque chose. Mais la modalité du visible devient inéluctable – c'est-à-dire vouée à une question d'être – quand voir, c'est sentir que quelque chose inéluctablement nous échappe, autrement dit : quand avoir, c'est perdre. Tout est là.²⁵

Du côté du spectateur, la différence se dépie : elle augmente simplement et croît. Mais de pli en pli, son pouvoir d'altération se transforme développant un intérieur autre, creusant plus avant les strates mnémoniques. L'avant n'est plus le même que l'après. Pas plus le dessous que le dessus. Il y a, là,

métamorphose. Le dépliement double la chose répétée, elle le diversifie. Dans l'oscillation, plier-déplier renvoie *entre*, entre l'apparition du pli et sa perte. « Toujours un pli dans le pli, comme une caverne dans la caverne », avançait Deleuze²⁶. Par cette opération de tiercéité dégénérée où s'abîme la secondéité, la dépliure ne contrarie pas la pliure, mais elle la suit jusqu'à un autre pli. Et puis la répétition s'objecte au dernier pli ; dès ses débuts, elle s'exécute : la continuité in(dé)finie qu'entraîne son mouvement oscillatoire masque provisoirement la mort du signe²⁷. En fait, ne veille-t-elle pas aussi à en tromper la mortalité ?

Revenons à la désignation esthétique. Sous des plis effectifs qui recouvrent l'art actuel, la répétition interpellait celui-ci. Son usage délibéré du « photographique », de la citation, de l'« appropriation », de la reproductibilité de l'objet d'art modifierait les paradigmes fondamentaux d'une esthétique moderniste, poussée, d'une part, à œuvrer strictement dans l'espace en arts plastiques depuis le *Laocoon* de Lessing et contrainte, d'autre part, paradoxalement à l'historicisme et à l'exigence d'originalité – selon la voie étroite du modernisme telle que l'a formulée Greenberg²⁸. À transgresser et/ou à trafiquer ses interdits, la répétition rend apparente, détermine et généralise l'équivoque *postmoderne*²⁹. Avec le minimalisme, le *land-art*, l'art conceptuel, l'*arte povera*, la performance, la vidéo, par exemple, la répétition contrarie expressément la loi du silence formaliste en formulant un avant et un après. Récitatrice, elle supporte la diégèse et la matérialise. Pour diverses raisons, elle renoue l'espace au temps, se diffractant dans des rapports successifs, en raccordant des fragments d'histoires passées qu'elle superpose, joint ou écarte, en détournant des images de la culture de masse, en dissipant l'original mis en échec au profit de la série. Si la grille moderniste légitimait littéralement l'originalité avant-gardiste, elle déconsidérerait tout à la fois la notion de copie. Or la surface quadrillée inachevée mène au reproductible et montre combien est fictif le statut d'originalité et d'instantanéité auquel cette grille prétendait néanmoins. Derrière le dispositif perspectif linéaire que la grille rappelle inévitablement et sous la mise au carreau classique qu'elle souligne, se dégage un haut lieu de performance où culminent la récurrence et la répétition, où sont délaissées les sources et les origines. Le répétable nous ramène au procès

sémiotique, à la charpente et aux fonctions du signe, autrement dit aux formes de vie (Lewitt, Buren, Charney). La matrice s'expose, réduplicative ; sans fin, elle cerne, cadre, conditionne et règle l'entre-deux, le dedans et le dehors. Sous chaque peinture, il y aura toujours une autre peinture. Peirce soutenait ceci :

[...] suivant notre second principe qu'il n'y a pas d'intuition ou de connaissance qui ne soit déterminée par des connaissances antérieures, il suit que l'apparition d'une nouvelle expérience n'est jamais une affaire instantanée, mais est un événement occupant du temps et venant à passer par un processus continu. (5.284)



Dennis Oppenheim, *Rocked Hand*, Aspen (Colorado), 1970.

À morceler la représentation dans la mer visible, à la déchiqeter à coups de dissection perspectiviste (Dibbets), de points de vue géminés, sens dessus dessous (Fulton), à confronter une chaise à sa photo et sa définition dans un solipsisme patent (Kosuth), à pirater hardiment des originaux (Levine), à déployer indéfiniment des carreaux de zinc et des monceaux de briques (André), à repiquer des mains dans la pierre comme autant de mains négatives retournées (Oppenheim), à semer moult miroirs au Yucatan (Smithson) ou dans les galeries (Graham, Morris), à fendre prodigieusement les replis de la mémoire collective, rabattus dans l'ombre portée de trompe-l'œil provocateurs qui relèvent la feinte originale (Charney), à sursemer un parc de la langue, de pages et de pages de dictionnaires surdorées, découpées,

décadrées, soulignées mot après mot, ligne après ligne (Racine), à décupler éperdument d'un côté des traces muséales qui, enroulées sous leur sépulcre blanc, enrobent la perte tout en faisant réapparaître de l'autre, avec *Autoportrait*, sa propre histoire derrière des mains enserrées (Whittome), à arpenter le monde pour y tirer ses lignes de route (Long), la répétition se détourne des métarécits ; trop de plissures la soulève et la ravine actuellement pour laisser croire encore à leur surface lisse, pleine et unie. Stratégique, la perversité de la production en série infiltre aussi l'esthétique pour mieux soulever la contradiction de la production artistique dans un marché d'économie. À se déplacer dans l'extrêmement petit, elle raffine la sensibilité du spectateur aux différences et raffermir sa capacité de supporter la perte. À petits coups, elle tourmente la représentation, par menus récits ; les fragments qu'elle projette détaillent l'histoire de l'art et les autres. La répétition aura contribué au retour de la « théâtralité »³⁰ et l'impulsion allégorique – sujet tabou s'il en fut à la fin du modernisme et fermement réprimé – signale sinon le « postmodernisme », du moins une perte et une transformation des diktats formalistes.

Or Rodin, mais aussi Monet, Degas, Stieglitz, Muybridge, Braque, Picasso, Brancusi, Mondrian et puis Duchamp, Haussman, Höch pour ne nommer qu'eux, ont joué copieusement du multiple et de la fragmentation. Dans cette histoire de seconde main, sont connus aussi, au 17^e siècle par exemple, maints tableaux qui montrent des cabinets d'amateurs dont les murs sont complètement recouverts de toiles ; l'ostension de la collection dans le tableau avoue inlassablement les mises en abîme de la représentation qui officient répétitivement. Et quoique les enjeux varient des *Ménines* de Vélasquez au *Canvas* de Jasper Johns, en passant par le *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch, la monstration exacerbée du cadre dans le cadre se base sur la répétition. Quant à l'exubérance foisonnante du baroque, sa surcharge n'est-elle pas déjà réglée par la répétition elle-même ?

Ainsi vont de la répétition et de ses retentissements plutôt modernes – bien que ressentis jusqu'en art actuel – qui provoquent les frontières classiques de l'esthétique ; elle a défié les règles du beau idéal et brisé l'entièreté du bel objet auquel il ne devait rien manquer. Avec obstination, la répétition en montre la béance.

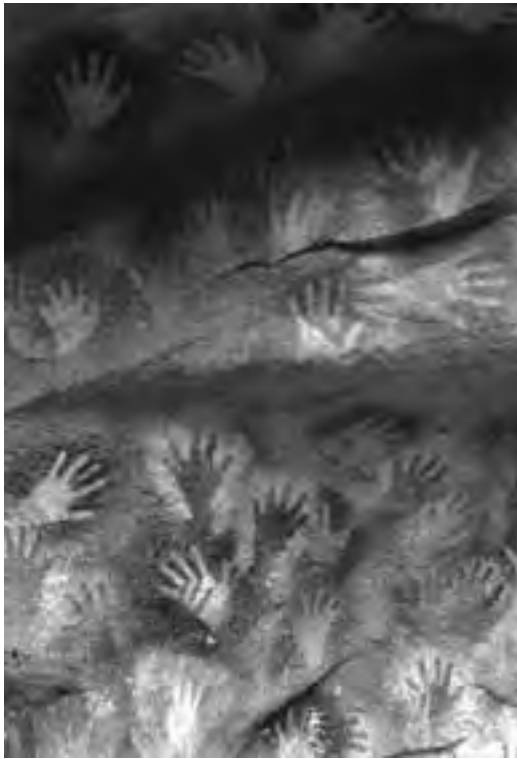
Intervallaire, elle s'associe à la faille. Inachevée et incomplète, elle dissout l'objet, dépouillé de sa totalité, vidé et creusé. Elle le trouve par intermittence. La répétition désarticule, déplace, disloque et démembre et, ce faisant, décompose la belle harmonie, brusquement fracturée. À la simplicité de l'idéal, elle oppose sa complexité. Mouvante, la répétition s'accommode mal du repos absolu ; sa fluidité joue avec l'accidentel, avec le futile ; à la dérobee, elle figure ce qui ne dure pas, ce qui se camoufle ou se métamorphose. Ce qui vit et meurt. Elle projette la vision d'un monde chaotique. La répétition assombrit et obscurcit le figuré dont elle voile et cache les limites, les contours, déchaînant la représentation de la représentation. Ça s'instaure en se déguisant ; ça ne se dissimule pas sous les masques, mais ça se constitue d'un masque à l'autre, variant d'un point à l'autre. La répétition vêtue se forme elle-même en se vêtant. Profonde et secrète, floue et imprécise, l'empreinte entretiendrait la confusion.

Finalement, si la répétition embobine les habitudes sémiotiques tout en assurant la reconnaissance du signe, elle esquisse en même temps un lieu potentiel de création, dans la mesure où la perte y trouve une relève. L'indice aliène l'icône, contraignant le sujet à s'effacer, à vider la place. L'écart marque la trace alors que le symbole et l'icône la ramènent dans l'usage. La maîtrise de la privation est exercée ; la répétition développe son désir à une puissance seconde. Au bord de la défaillance, l'action réitérée éclipse l'objet de la répétition dont la puissance s'accomplit moins à persuader qu'à ouvrir l'imagination ; sa mise en scène surabondante tente de rendre les caractères coutumiers et les lieux communs étrangers à elle-même ; excessive, elle crée conséquemment des habitudes étonnantes qui potentiellement engendreront de nouvelles actions. Révolutionnaire, elle peut mettre en faillite les usages habituels, compte tenu de son pouvoir de sélection redoutable et des imprévisibles enchaînements qui s'ensuivent. Iconoclaste en sus, la répétition surprend et inquiète. Son action créatrice perturbe l'ordre de la persuasion et rompt avec la séduction. Elle génère des convictions inhabituelles et intrigue l'interprétante élargissant l'imaginaire collectif et individuel dont elle ébrèche les circonscriptions. Les délimitations s'effondrent sous ses coups, renforcées par l'indétermination de la rhétorique spéculative – liée à

cette logique du vague qui opère « une réflexion plus directement épistémologique sur les limites, en détermination et en indétermination, à fixer un terme »³¹. Insistons sur le fait que, basé sur des relations triadiques, le vague refuse les bords nettement définis. « Quoi qu'on fasse, souligne Peirce, on retombe toujours en analysant l'être ou le discours, sur une triade fondamentale, sur trois catégories irréductibles les unes aux autres »³². Pour le sémioticien, l'idée du vague tend à « montrer comment elle intervient en logique, dans le calcul des relations par exemple, et surtout comment quantifier, c'est « jouer » avec le vague et le général. Et finalement, comment les rapports du vague, du général et du singulier traduisent en logique les trois catégories de l'être et de la pensée (et/ou discours), la triplicité foncière de l'être et la répartition trinitaire de toutes nos conceptions³³. Dans ce miroitement, les triades s'entrouvrent et se relancent les unes aux autres de manière systématique. En bout de ligne, répéter en art jouerait à franchir ces seuils, à occuper ce lieu de passage. Performative, l'action même fonde le sujet dont l'enjeu reste « la découverte du sens comme absence » et où le jeu se fortifie en créant « l'effet de sens de l'absence »³⁴. Mais là où, pour le petit enfant, l'agir génère le lieu, l'art remet en jeu, de façon autrement plus complexe, cette fondamentale dialectique du voir et du perdre. Son extraordinaire capacité tient dans le paradoxe de présenter une figure neuve, voire surprenante, et des traces inouïes, inventées, où la différence se montre allant différenciant. Au spectateur aussi de soutirer à la répétition représentée quelque chose de neuf, d'en retirer la différence. Au travail de la perception, de l'imagination, de former le lieu de la *vis repetitiva*. La mémoire impliquée dans ce mouvement n'opère pas en retenant ce qu'elle thésaurise mais elle retient la perte, sachant qu'elle ne saura jamais vraiment ce qu'elle conserve. Elle joue à remettre en jeu cette perte, en quelque sorte insoutenable, que ravive le désir. Inassouvie, elle le laisse momentanément en suspens. À l'envi, elle s'incline devant l'œuvre d'art sciemment éludée dont il ne reste que l'idée mouvementée.

Enfin, attendu que, selon Peirce, « le troisième est ce qui jette un pont sur l'abîme entre le premier et le dernier absolus et les met en relation » (1.359), tournons-nous maintenant.

Mains négatives peintes sur une paroi,
grotte indienne de la province de Santa Cruz,
Argentine, env. 9000-000 av. J.C.



*Devant l'océan
sous la falaise
sur la paroi de granit
ces mains
ouvertes
Bleues
Et noires [...]
L'homme seul dans la grotte a regardé [...]
Je suis quelqu'un je suis celui qui appelait qui criait dans cette lumière blanche
Le désir
le mot n'est pas encore inventé
Il a regardé l'immensité des choses dans le fracas des vagues, l'immensité de sa force
et puis il a crié [...]
J'appelle
J'appelle celui qui me répondra
Je veux t'aimer je t'aime
Depuis trente mille ans je crie devant la mer le spectre blanc
Je suis celui qui criait qu'il t'aimait, toi*³⁵

Marguerite Duras

Dos au « postmodernisme », revoyons la répétition prodigue des mains négatives qui figurent à flanc de murs, d'une caverne à l'autre, en Argentine comme en Haute-Garonne, et encore celle des crénelures, des entailles, des pointillés qui couvrent les grattoirs, les couteaux ou les churingas, ou bien celle des gravures dans la Vallée des Merveilles dont les glyphes, les incisions, à force de cercles, d'ovales, de carrés vides, signifient incessamment les rochers. Qu'importe que ces marques aient répondu plus ou moins à des conventions pratiques, rituelles ou ornementales et qu'elles aient exprimé un désir objectivé d'approcher une écriture. Avec elles, apparaît surtout l'impulsion de la puissance de la répétition, cette puissance dont le va-et-vient affranchirait temporairement le signe d'une mort certaine. Dès ses débuts, ne s'exerce-t-elle pas à excéder sa finitude ? Derrière ces mains en réserve, Duras la répétitrice, l'exemplaire répétitrice, n'a-t-elle pas reconnu l'appel inéluctable, ce *malheur merveilleux* au moment de sa force la plus extrême ? Là sur la cime vertigineuse de la vie et de la mort où la répétition outrepasse la représentation absolument débordée, indéfinie par la

magnitude du geste, hors de ses gonds, à la limite du sublime³⁶. Pour une première fois, le jeu est venu de l'abandon au moment du *Fort-Da* qui, à montrer un point zéro du désir, fixait d'une certaine manière l'infexible ; ensuite l'abandon devenu jeu (re)deviendra œuvre. Pour que l'absente toujours revienne. Nous revienne.

J'aimerais remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada pour l'aide apportée dans le cadre de mes recherches postdoctorales abordant la rhétorique en installation d'un point de vue sémiotique.

NOTES

1. Pour les arts visuels, cela constitue un atout considérable en ce sens que la sémiotique fonde un système philosophique et que son application linguistique est secondaire et, quoique Peirce ait été avant tout un homme de science, il affirmait déjà dans ses premiers écrits que le langage, l'art et le droit étaient de structure sémiotique. « [...] a universal art of rhetoric, [...] including under the term « sign » every picture, diagram, natural cry, pointing finger, wink, knot in one's handkerchief, memory, dream, fancy, concept, indication, token, symptom, letter, numeral, word, sentence, chapter, book, library, and in short whatever, be it in the physical universe, be it in the world thought », C.S. Peirce, « Ideas, Stray, or

Stolen, about Scientific Writing », *Philosophy and Rhetoric*, vol. 11, n° 3, été 1978, p. 149.

2. Établie comme l'étude de la nature, de l'objet et du fonctionnement des règles d'interprétation, la rhétorique constitue l'achèvement de la sémiotique peircienne. Procédant de l'idée que « toute pensée est en signes » (5.470), le pragmatisme règle l'interprétation ainsi mobilisée par les arguments rhétoriques. En fait, il anticipe l'actuelle restauration de la rhétorique (Barthes, Genette, Todorov, le Groupe μ , Lempereur, Meyer, Reboul, Perelman, Tamba-Mesz, Shapiro) et met à jour l'ambivalence de la fracture entre la rhétorique des figures et la rhétorique des conflits.

3. Dans son sens large, la logique du vague renvoie à « la question du vague du concept en tant qu'entité insaturée, et celle de la saturation des prédicats monadiques ou relatifs dans le calcul des relations [...] ces questions s'enracinent et trouvent leur unité, dans les fondements mêmes de la pensée philosophique de Peirce et notamment dans sa théorie du signe... commandée par une thèse à double face, ontologique et logique (le caractère irréductiblement triadique de la relation-signe) et par la thèse de l'indétermination radicale du sens qu'implique l'ouverture indéfinie du procès sémiotique. On touche ici au socle de la sémiotique peircienne » (les italiques sont de nous). C. Chauviré, « La logique du vague », *Critique*, n° 562, mars 1994, p. 215.

4. Les groupes de chiffres qui suivent nos citations de C.S. Peirce renvoient aux *Collected Papers*, Cambridge, Harvard University Press, 1931-1935 (1 -6) et 1958 (7 et 8). Le premier chiffre réfère au volume, le second au paragraphe du volume.

5. Peirce qualifiait ses catégories de phanéroscopiques. Les trois types de liaisons supposés par la logique des relations y correspondaient.

6. Soulignons ici simplement quelques-uns des auteurs qui ont dévoilé les raccourcis prodigieux à l'endroit de la rhétorique conduisant à l'extraordinaire synecdoque de la métaphore mise pour la rhétorique : T. Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil ; P. Ricoeur, « Rhétorique, Poétique, Herméneutique », dans M. Meyer, *De la métaphysique à la rhétorique*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, 1986 ; Groupe μ , *Rhétorique de la poésie*, Paris, Seuil, 1977 ; G. Genette, « La rhétorique restreinte », *Figure III*, Paris, Seuil, 1972. En rendant compte du mouvement séculaire de réduction de la rhétorique, Genette affirmera que « l'histoire de la rhétorique de Corax à nos jours n'est que l'histoire d'une restriction généralisée ». Genette rappelle que dans l'amplitude de sa visée, la rhétorique d'Aristote ne mentionnait aucunement de façon particulière une théorie des figures ; seules quelques pages traitaient de la comparaison et de la métaphore. C'est avec le Moyen Âge que « commence à se défaire l'équilibre [la rhétorique ancienne (Aristote, Quintilien)] entre les genres (délibératif, judiciaire et épictictique) et entre les parties (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*) pour se « confiner dans l'étude de l'*elocutio* qui privilégiera les corpus littéraire et poétique. La *lexis* poétique deviendra l'essentiel champ d'étude. Plus encore au 18^e siècle, Dumarsais (*Des Tropes ou des différents sens*, 1730) et Fontanier (*Les Figures du discours*, 1830) « placeront au centre des études rhétoriques, non plus généralement la théorie des figures mais de façon plus spécifique encore, celle des figures de sens » (Genette, *Figure III*, p. 23). Se dégageront quatre principaux tropes (métaphore, métonymie, synecdoque et ironie). Au début du 20^e siècle, le formalisme russe avec Jakobson posera la métaphore (paradigme) et

la métonymie (syntagme) comme « couple figural » exemplaire.

7. Ce faisant, notre point de vue sémiotique sur la rhétorique en arts visuels s'inscrit dans le prolongement d'une logique de l'argumentation (C. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation*, Paris, PUF, 1958) et s'écarte des hypothèses de base du Groupe μ exposées dans leur récent *Traité du signe visuel*, qui, bien qu'extrêmement riche d'enseignement sur le comportement des figures rhétoriques, ne demeure qu'un aboutissement de la sémantique structurale greimassienne limitée par un système de pensée binaire (Groupe μ , *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil, 1992).

8. Sur les faux et les contrefaçons, de même que sur l'idée de réplique, lire d'U. Eco, « Faux et contrefaçons », *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992, p. 175-210 ainsi que *La Production des signes*, Paris, Le livre de Poche, 1992. En outre, le Musée des Copies à Paris (1871) n'a pas été sans troubler cette question du statut d'œuvre des copies.

9. C. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation*, cité par G. Deledalle dans *Théorie et pratique du signe*, Paris, Payot, 1979, p. 162.

10. C.S. Peirce, *The New Elements of Mathematics*, The Hague, Mouton, 1976, p. 191.

11. G. Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 1 et 12. Ajoutons que Kierkegaard considérerait la répétition « comme la seconde puissance de la conscience. Peut-on dire plus catégoriquement, poursuit-il, que la répétition est à mes yeux une évolution ? » (S. Kierkegaard, *Œuvres complètes*, tome 5, Paris, Éd. de l'Orante, 1972, p. 219).

12. « Ces trois univers ne sont pas séparés, explique Deledalle, ils sont réels au sens peircien : ils sont co-réels (*Logic Notebook* ms339, 28 août 1908) ». G. Deledalle, *Théorie et pratique du signe*, p. 55

13. G. Deleuze, *Le Pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988, p. 173. Un dépliement devrait être fait entre la réflexion philosophique entreprise par Deleuze, d'une part, sur la répétition et la différence, et, d'autre part, sur le pli baroque et leibnizien.

14. C.S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, p. 79

15. M. Balat, « Inconscient et abduction : Freud et Peirce », *Degrés*, n° 54-55, été-automne 1988.

16. M. Balat, « Inconscient et abduction : Freud et Peirce », p. 15. Rappelons que chez Peirce « [l]e mode d'être d'un représentant est tel qu'il est capable de répétition » (5.181).

17. Sur les valeurs mnémoniques que prend ou ne prend pas la répétition voir : S. Freud, « Remémoration et répétition et élaboration », *La Technique psychanalytique*, Paris, PUF, 1975.

18. Chez Peirce, la grammaire spéculative conçue « sur le modèle très général d'une théorie de la connaissance et de la signification » (2.206) a pour fonction de « déterminer les conditions formelles des symboles qui ont du sens » (1.559-4.116).

19. Sur la syntaxe du langage visuel, lire notamment F. Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1987 et *La Théorie de la Gestalt et l'art visuel. Essais sur les fondements de la sémiotique visuelle*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1990.

20. Sur la répétition du même et de l'identique, M. de M'Uzan, « Le même et l'identique », *De l'art à la mort*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », p. 89-92.

21. G. Deleuze, *Différence et Répétition*, p. 28.

22. G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 14.

23. Chez Freud l'instinct de mort est découvert dans « Au-delà du principe de plaisir » en raison des phénomènes de répétition. S. Freud, *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1979.
24. G. Deleuze, *Différence et Répétition*, p. 148.
25. G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, p. 14.
26. G. Deleuze, *Le Pli : Leibniz et le baroque*, p. 9.
27. Sur les rapports essentiels entre la naissance de l'image et la mort, voir R. Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.
28. Voir les analyses critiques du modernisme greenbergien de L. Steinberg, « Other criteria », *Other Criteria*, Oxford, Oxford University Press, 1972 et de B. Buchloh, « Formalisme et historicité. Modification de ces concepts dans l'art européen et américain depuis 1945 », *Formalisme et historicité. Autoritarisme et régression*, Paris, Territoires, 1987.
29. C'est qu'en arts visuels les notions d'originalité, d'origine, de singularité et d'unicité opposées à celles de la répétition, du multiple, de la copie et de la reproductibilité ont fait l'objet de débats virulents. D'une part, la répétition aura servi, à l'occasion, à distinguer l'art d'avant-garde du kitsch, le formalisme de la « théâtralité » et plus généralement, le modernisme du « postmodernisme » alors que, d'autre part, la démystification moderniste a rendu compte du travail de la répétition au cœur de l'originalité. Sur l'équivoque postmodernisme en arts visuels, lire T. de Duve, « Toward a Newer Laocoon », *Essais datés I 1974-1986*, Paris, De la différence, 1987. Sur les enjeux de la répétition en art moderne et postmoderne, lire notamment R. Krauss, « The Originality of the Avant-Garde », *The Originality of the Avant-Garde and some Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1986.
30. La notion de « théâtralité » en arts plastiques renvoie au débat épique opposant les tenants du formalisme greenbergien qui la condamnait et ceux de l'art minimal qui la valorisait. M. Fried, « Art and Objecthood », *Minimal Art. A critical Ontology*, New York, E.P. Dutton, 1968 et R. Morris, « Notes on sculpture », également dans *Minimal Art. A critical Ontology*.
31. C. Engel-Tiercelin, « Le vague est-il réel ? Sur le réalisme de Peirce », *Philosophie*, n° 10, 1986, p. 84 ; aussi du même auteur sur la logique du vague « C.S. Peirce et le projet d'une logique du vague », *Archives philosophiques*, vol. 52, 1989.
32. C. Chauviré, « Logique du vague. Naissance d'un oxymore (II) », *Critique*, n° 563, avril 1994, p. 295-296.
33. *Ibid.*, p. 294.
34. G. Didi-Huberman, « La plus simple image », *La Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 44, automne 1991, p. 91.
35. M. Duras, « Les mains négatives », *Le Navire Night et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, p. 98.
36. Dès l'Antiquité, Longin et, par la suite, Burke nous ont appris que la répétition renforce l'argument rhétorique du sublime. La psychanalyse a, plus tard, bien montré comment se rejoignaient, au bout de la ligne, inexorablement dans la splendeur de l'originale, la mort et la répétition dans ce mouvement de retrait inconscient qui laisse transparaître dans son absolue oscillation, la mort, elle-même au monde, qui repliée dans l'illusion de l'immortalité s'épargne sous la reprise de coups incessants. Longin, *Du sublime*, Paris, Rivages, 1991 et E. Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* [1757], Paris, Vrin, 1990.

QU'EN EST-IL DU NÉO DANS LA NÉO-AVANT-GARDE?

HAL FOSTER

Traduit de l'américain par Lucie Belle-Isle

NDLR Le texte de Hal Foster qu'on lira dans les pages qui suivent n'est que la dernière partie de la conférence dont une première version a été prononcée par le professeur Foster au Musée d'art contemporain de Montréal en mars 1994. Dans la première partie, Hal Foster exposait, entre autres, la théorie de Peter Bürger sur l'Avant-garde historique – ce mouvement artistique né avant la Grande Guerre et continué pendant et après celle-ci, à travers, par exemple, Duchamp, Picasso, Dada et le Surréalisme – et sur les relations entre ce mouvement et la Néo-avant-garde, laquelle s'est pour sa part développée à la fin des années cinquante et au début des années soixante.

Selon la théorie de Bürger – fondée en partie sur la formule de Karl Marx selon laquelle les grands événements de l'histoire se produisent toujours deux fois, la première sur le mode de la tragédie et la seconde sur le mode de la farce –, la Néo-avant-garde répète, sur le mode ridicule, l'échec de l'Avant-garde, qui aurait été un échec grandiose.

Hal Foster veut quant à lui démontrer que la Néo-avant-garde n'est pas une simple répétition dégradée mais une lecture nouvelle de l'Avant-garde, une lecture qui, à l'instar de la lecture que Jacques Lacan a faite de Freud ou à l'instar de celle que Louis Althusser a faite de Marx, permet de comprendre enfin ce qu'on ne pouvait comprendre de l'Avant-garde historique à l'époque où elle a eu lieu, c'est-à-dire qu'elle a constitué une *rupture artistique* aussi fondamentale que la *rupture épistémologique* qu'Althusser détectait chez Marx.

MON INTENTION – qui n'est guère modeste, j'en conviens – est de faire ici à Peter Bürger¹ ce que Marx fit jadis à Hegel, c'est-à-dire de redresser son concept de la dialectique. Rappelons que pour Bürger, l'objectif de l'Avant-garde est de détruire l'autonomie de l'institution artistique afin de renouer les liens entre l'art et la vie. Cependant, tout comme l'opposition passé héroïque / présent médiocre, la formulation de cet objectif n'est simple qu'en apparence. Car enfin, qu'entend-on ici par « art » et par « vie » ? En les opposant, on tend déjà à donner à l'art cette autonomie qu'on remet en question, et à situer la vie hors d'atteinte. Le projet de l'Avant-garde est alors, dans sa formulation même, prédisposé à l'échec, exception faite des mouvements d'avant-garde nés au cours des révolutions (c'est la raison pour laquelle les artistes et les critiques de la gauche privilégient si souvent le constructivisme russe).

Les choses sont encore plus complexes, du fait que la vie est conçue ici de façon paradoxale – non seulement éloignée mais aussi immédiate, comme si elle était simplement là, prête à s'engouffrer comme un courant d'air une fois brisé le sceau des conventions. Cette idéologie dadaïste de l'expérience – vers laquelle penche également Walter Benjamin – conduit Bürger à lire l'Avant-garde comme une transgression pure et simple². Plus précisément, cela l'amène à en voir la pratique primordiale – le *readymade* – comme un simple objet-du-monde, selon une vision qui en occulte non seulement l'utilisation comme provocation épistémologique au sein de l'Avant-garde historique mais aussi comme exploration institutionnelle au sein de la Néo-avant-garde.

Disons pour faire bref que Bürger prend la rhétorique romantique de l'Avant-garde – rhétorique de rupture et de révolution – pour ce qu'elle dit être et que, ce faisant, il omet des dimensions fondamentales de la pratique de celle-ci : par exemple, sa dimension mimétique, qui amène l'Avant-garde à imiter le monde déchu de la modernité capitaliste non pas pour l'étreindre mais pour le tourner en ridicule (par exemple le Dada de Cologne), ainsi que sa dimension utopique, qui l'amène à ne pas présenter tellement ce qui pourrait être que ce qui ne *peut pas* être – précisément, encore une fois, comme une critique de ce qui est (De Stijl, par exemple).

Néanmoins, parler de l'Avant-garde en termes de rhétorique n'équivaut pas

à rejeter celle-ci en la considérant comme purement rhétorique. Cela équivaut plutôt à considérer les attaques qu'elle fait à la fois comme contextuelles et comme performatives : contextuelles dans le sens où le nihilisme de cabaret de la branche zurichoise de Dada constituait un développement critique du nihilisme de la Première Guerre, ou encore dans le sens où l'anarchisme esthétique de la branche berlinoise de Dada constituait un développement critique de l'anarchie d'un pays vaincu militairement et politiquement déchiré ; et performatives dans le sens où ces deux attaques de l'art sont nécessairement effectuées en relation avec l'art lui-même – avec son langage, ses institutions, les structures de sa signification, les attentes qu'il suscite et la réception qu'on lui fait. C'est dans cette relation *rhétorique* que se situent la rupture et la révolution de l'Avant-garde.

Cette formulation permet d'atténuer considérablement la sévérité de la critique de l'Avant-garde qu'on associe au nom de Jürgen Habermas, laquelle va plus loin encore que celle de Bürger. Habermas soutient en effet que non seulement l'Avant-garde a échoué, mais qu'elle était fautive dans son principe, « une expérience dénuée de sens ». « Il ne reste rien d'une signification désuublée ou d'une forme déstructurée ; il ne s'ensuit aucun effet émancipateur »³.

Certaines des réponses faites à Bürger vont encore plus loin : elles soutiennent que, dans son effort pour nier l'art, l'Avant-garde le *préserve*, préserve la catégorie de l'art-en-tant-que-tel. Plutôt que d'opérer une rupture avec l'idéologie de l'autonomie esthétique, l'Avant-garde n'est qu'un « phénomène inversé de même niveau idéologique »⁴. Cette critique – mordante – ne vise pas la bonne cible – si on entend le mouvement d'attaque de l'Avant-garde comme *rhétorique* dans le sens immanent évoqué tantôt⁵. Chez les artistes les plus perspicaces de l'Avant-garde, tel Marcel Duchamp, l'objectif à atteindre n'est ni une négation abstraite de l'art ni une réconciliation romantique avec la vie, mais une expérimentation constante des conventions de l'un et de l'autre. Conçue de cette manière, la pratique avant-gardiste, plutôt que fautive, circulaire ou affirmative, est à son plus haut niveau, contradictoire, mobile et dialectique, voire proliférante.

Il en va ainsi pour la pratique de la Néo-avant-garde, même dans ses premières versions, celles de

Rauschenberg ou d'Allan Kaprow. La phrase célèbre de Rauschenberg ne pose-t-elle pas que « [l]a peinture est reliée à la fois à l'art et à la vie. Ni l'art ni la vie ne sont fabriqués (je tente d'agir dans l'intervalle qui les sépare) »⁶. Remarquez qu'il utilise le terme « intervalle »⁷ : le travail de l'artiste est de maintenir une tension entre l'art et la vie et non pas de les *reconnecter* tant bien que mal l'un à l'autre. Et même Kaprow, le néo-avant-gardiste le plus fidèle au parti de la *reconnexion*, ne cherche pas à défaire les « identités traditionnelles » des diverses formes de l'art – pour lui ces identités vont de soi –, mais à mettre à l'épreuve les « cadres ou formats » de l'expérience esthétique telle que définie à un moment et en un lieu donnés⁸. Et c'est cette mise à l'épreuve des « cadres et formats » qui anime la Néo-avant-garde dans les phases qu'elle traverse actuellement⁹.

Mais il me faut faire avancer d'un pas ma thèse sur l'Avant-garde, ce qui pourra ouvrir la voie à une autre façon (avec Bürger, au-delà de Bürger) d'en raconter le projet.

Qu'ont donc produit en fait les actes qui signalent l'Avant-garde historique, tel celui de Rodchenko en 1921, lorsqu'il a présenté la peinture sous la forme de trois panneaux de couleurs primaires ? « J'ai amené la peinture à sa conclusion logique », déclarait le grand constructiviste en 1939,

[...] et exposé trois toiles : rouge, bleu et jaune. J'ai affirmé : ceci marque la fin de la peinture. Voici les couleurs primaires. Chaque plan est un plan discret et il n'y aura plus de représentation.¹⁰

Rodchenko *proclame* ici la fin de la peinture, mais ce qu'il *démontre* est différent. Ce qu'il démontre est le *caractère conventionnel* de la peinture : le fait que, dans le contexte artistico-politique de l'artiste, avec les possibilités et les pressions propres à ce contexte, elle puisse être limitée à des couleurs primaires étalées sur des toiles d'un nombre déterminé : voilà les conditions décisives de sa qualification. *Et rien ici n'est démontré de façon explicite quant à l'institution de l'art*. Il est clair que conventions et institution sont indissociables, mais on ne saurait les considérer comme étant identiques. Le fait de réduire les conventions à l'institution mène à une forme de déterminisme ; lire l'institution comme une convention produit une sorte de formalisme.

L'institution de l'art *enchâsse* les conventions, mais ne les constitue pas – pas entièrement. Bien qu'heuristique, cette différence aide à distinguer entre les points de focalisation de l'Avant-garde historique et ceux de la Néo-avant-garde ; si la première met l'accent sur le conventionnel, la seconde se concentre sur l'institutionnel¹¹.

On pourrait avancer un argument connexe, concernant Marcel Duchamp, lorsqu'en 1917 il signe d'un pseudonyme un urinoir posé à l'envers. Plutôt que de définir de l'intérieur les propriétés fondamentales d'un médium particulier comme le fait Rodchenko, Duchamp articule à partir de l'extérieur « les conditions énonciatives » de l'œuvre d'art moderne¹². Mais le résultat est semblable : s'y dévoilent une fois encore les limites conventionnelles de l'art dans un lieu et à un moment donnés, à savoir ses conditions fondamentales d'existence (il va sans dire que le contexte du Dada de New York de 1917 et celui du constructivisme russe de 1921 sont radicalement différents). Et, outre le scandale local provoqué par la vulgarité de l'objet, l'œuvre ne sert guère à définir l'institution de l'art. En réalité, le fait que *Fountain* ait été refusée par les Indépendants de New York a mis à jour les paramètres discursifs de l'œuvre plus que l'œuvre en soi¹³. Enfin, tout comme l'œuvre de Rodchenko, celle de Duchamp est une déclaration, un acte performatif : Rodchenko « affirme » ; Duchamp, sous l'alias de Mutt, « choisit ». Aucune des deux œuvres ne prétend être une analyse, encore moins une déconstruction. Le monochrome préserve (perfectionne peut-être même) le statut moderne de la peinture en tant que faite-pour-l'exposition, et le *readymade* n'altère en rien la connexion musée-galerie.

Telles sont en fait les limites soulignées cinquante ans plus tard par des artistes comme Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Michael Asher et Hans Haacke dont la préoccupation était de développer ces mêmes paradigmes afin d'examiner de manière plus systématique ce statut de l'exposition et ce lien institutionnel¹⁴. Il s'agit là, à mon avis, du rapport fondamental entre les pratiques les plus importantes de l'Avant-garde historique et celles de la Néo-avant-garde. Au départ, des artistes, comme Flavin, Andre, Judd et Morris au début des années soixante, et ensuite des artistes comme Broodthaers, Buren, Asher et Haacke à la fin de cette même décennie, développent la critique des conventions des médiums traditionnels, telle

que l'ont pratiquée Dada, le constructivisme et les autres avant-gardes historiques, jusqu'à en faire une exploration de l'institution de l'art, de ses paramètres perceptuels et cognitifs, structurels et discursifs. Cela revient donc à avancer trois propositions : 1) *que l'institution de l'art est abordée de front, non pas par l'Avant-garde historique mais par la Néo-avant-garde* ; 2) *que la Néo-avant-garde, dans ses œuvres les plus achevées, fait de l'institution une analyse créatrice à la fois spécifique et déconstructive (il ne s'agit pas d'une critique nihiliste, qui serait abstraite et anarchique comme c'est souvent le cas au sein de l'Avant-garde historique)* ; et 3) *que la Néo-avant-garde, plutôt que d'annuler l'Avant-garde historique, en actualise le projet pour la première fois – une première fois qui, répétons-le, est théoriquement sans fin*. C'est de cette manière que la dialectique de Bürger sur l'Avant-garde peut être redressée.

* * *

Ma thèse présente bien sûr ses propres difficultés. Notons d'abord, ironie de l'histoire, que l'institution de l'art et surtout le musée ont évolué jusqu'à devenir méconnaissables. Cette évolution commande impérativement l'évolution parallèle de la critique que l'Avant-garde lui adresse. Certains liens entre l'art et la vie ont été rétablis, mais ils l'ont été en vertu des impératifs de l'industrie de la culture, et non pas en vertu des impératifs de l'Avant-garde, dont l'industrie du spectacle s'est approprié certains aspects, en partie à travers ses néo-répétitions. Reconnaissons donc ces liens mais pas davantage¹⁵.

Ces développements, plutôt que d'invalidier l'Avant-garde, ont engendré de nouveaux espaces de jeu critique et fait surgir de nouveaux modes d'analyse institutionnelle. Et cette ré-élaboration de l'Avant-garde, au plan des formes esthétiques, des stratégies politico-culturelles et des prises de position sociales, s'est révélé être le projet le plus important dans les domaines de l'art et de la critique au cours des trois dernières décennies au moins.

Cependant, cela ne fait que souligner un problème historique, et ma thèse présente également, dans cette perspective, des difficultés théoriques. Des termes tels que « Avant-garde historique » et « Néo-avant-garde » sont peut-être à la fois trop généraux et trop exclusifs

pour être utilisés efficacement aujourd'hui. J'ai déjà noté quelques-uns des inconvénients du premier terme ; si l'on veut conserver le second, il faut distinguer au moins deux moments de la Néo-avant-garde initiale ; le premier moment est représenté par Rauschenberg et Kaprow dans les années cinquante, le second par Buren et Asher dans les années soixante¹⁶. La première Néo-avant-garde récupère l'Avant-garde historique, Dada en particulier ; elle le fait souvent de façon littérale, en reprenant ses formules de base, ce qui a moins pour effet de transformer l'institution de l'art que de transformer l'Avant-garde en une institution. C'est là une des ruses de l'histoire que l'on peut concéder à Bürger, mais plutôt que de la rejeter en la considérant comme une farce, nous pourrions tenter de la comprendre – en utilisant le modèle freudien du refoulement et de la répétition¹⁷. En reprenant les termes de Freud, on pourrait dire que si l'Avant-garde historique a été *refoulée* au plan de l'institution, elle a été *répétée* dans la Néo-avant-garde et non pas *remémorée*, ses contradictions ayant été *perlaborées*. Si l'on maintient cette analogie entre le refoulement et la réception, on peut dire que, dans sa première répétition, on a fait en sorte que l'Avant-garde apparaisse comme étant historique *avant* qu'elle ne puisse devenir effective, c'est-à-dire avant que l'on ait su en démêler les ramifications, et encore moins en faire l'élaboration¹⁸. Dans les termes de Freud toujours, il s'agit ici de répétition, à vrai dire de réception, en tant que *résistance*. Et celle-ci n'a pas à être réactionnaire : l'analogie freudienne vise entre autres à suggérer que la résistance est *négarion de connaissance*, qu'il s'agit d'un *processus de mé-connaissance*¹⁹. Ainsi, par exemple, chez Rauschenberg et Johns déjà, il y a une manière Duchamp qui se dessine et qui non seulement est en désaccord avec la pratique de ce dernier mais paradoxalement en précède la reconnaissance et se trouve peut-être également en position de *résistance* à l'égard de cette pratique – notamment à la dernière œuvre de Duchamp (*l'État donné* posthume), à certains de ses principes, à un grand nombre des ramifications de l'œuvre.

Ce qui importe ici, c'est que ce *devenir-institutionnel* de l'Avant-garde ne condamne pas tous les arts qui lui succéderont à s'exposer au ridicule. Il va également amener la seconde Néo-avant-garde à critiquer ce processus d'acculturation et/ou d'accommodation. C'est là le sujet principal que traite un artiste comme Marcel

Broodthaers dont les œuvres extraordinaires n'évoquent une réification culturelle que pour la transformer en une poétique critique. Broodthaers se sert souvent de coquilles d'œufs et de moules pour rendre ce durcissement à la fois littéral et allégorique, c'est-à-dire réfléchi, comme si la meilleure défense contre la réification consistait à l'étreindre, sur un mode de préemption, à en faire un exposé désespéré²⁰. De façon plus générale, ce devenir-institutionnel provoque au sein de la seconde Avant-garde une analyse créatrice des limites de l'Avant-garde historique et de la première Néo-avant-garde. Ainsi, pour poursuivre sur un des aspects de l'accueil fait à Duchamp, dans un certain nombre de textes publiés depuis la fin des années soixante, Buren remet en question l'idéologie dadaïste de l'immédiateté (ou ce que Buchloh appelle la radicalité anarchique petite-bourgeoise des gestes duchampiens) ; et dans de nombreuses œuvres qui datent de la même période, Buren a combiné le monochrome et le *readymade* en une pratique exemplaire, ces larges bandes alternées qui sont devenues sa signature, afin d'explorer ce que ces paradigmes révèlent, et partiellement pour cerner « les paramètres de la production et de la réception artistique »²¹. C'est maintenant le travail collectif de générations entières d'artistes néo-avant-gardistes que de développer des paradigmes comme le *readymade*, lequel à partir d'un objet qui, tout en se présentant comme transgression dans sa facticité même (il en a été ainsi de la première néo-répétition de l'Avant-garde), donne lieu soit à des propositions qui examinent la dimension linguistique de l'œuvre d'art (comme dans l'art conceptuel), soit à une pratique qui se penche sur la production sérielle d'objets et d'images produits dans le contexte du capitalisme avancé (comme dans le minimalisme et le *pop art*), soit à une marque indiquant la présence physique (comme dans l'art *in situ* des années 70), soit à une forme d'imitation critique de différents discours (comme c'est le cas dans l'art allégorique des années 80), soit, enfin, aujourd'hui, à une exploration des différences sexuelles, ethniques et sociales (comme dans les œuvres d'artistes tels Sherrie Levin, David Hammons et Robert Gober).

De cette manière, la soi-disant *impuissance* de l'Avant-garde historique et de la première Néo-avant-garde à détruire l'institution de l'art a *rendu possible* pour la seconde Néo-avant-garde la mise à l'épreuve

déconstructive de cette institution – un expérimentation qui, je le répète, s'étend maintenant à différents discours et institutions de l'art d'aujourd'hui – qu'on pourrait qualifier d'ambitieux.

Mais de crainte de rendre héroïque cette seconde Néo-avant-garde, il faut noter que la critique qu'elle formule peut également se retourner contre elle. Car si l'Avant-garde historique et la première Néo-avant-garde ont souffert de tendances anarchistes, la seconde Néo-avant-garde cède souvent à des impulsions apocalyptiques. C'est en succombant à une telle impulsion qu'en février 1968 D. Buren dira : « Peut-être que la seule chose que l'on puisse faire après avoir vu une toile comme les nôtres est la révolution totale »²². C'est là le langage de 1968, et les artistes comme Buren l'utilisent fréquemment : son œuvre découle de « la disparition du studio », écrit-il dans « La fonction de l'atelier » (1971)²³ ; elle s'engage non seulement à « contredire » le jeu de l'art mais à en « supprimer » entièrement les règles. Dans cette rhétorique, qui est plus situationniste que située, on retrouve de vibrants échos des déclarations souvent *machistes* des oracles du haut modernisme. Notre époque manque du sens de la révolution imminente : elle est paralysée par les critiques féministes à l'égard du langage révolutionnaire ainsi que par un certain nombre de soupçons quant au caractère exclusif non seulement des institutions de l'art mais également des discours critiques. En conséquence, les artistes contemporains soucieux de mener plus loin l'analyse institutionnelle de la seconde Néo-avant-garde ont abandonné les *oppositions* grandioses pour de subtils *déplacements* (de Louise Lawler et Silvia Kolbowski à Christopher Williams et Andrea Fraser par exemple) et/ou pour des *collaborations* stratégiques avec différents groupes (Fred Wilson et Mark Dion en sont de bons exemples). C'est là une des manières selon lesquelles se poursuit la critique de l'Avant-garde, une manière par laquelle, en réalité, se poursuit l'Avant-garde même. Bien que l'on dise parfois qu'il s'agit là d'un procédé menant à l'hermétisme ou au formalisme, c'est en fait une formule de la pratique. Et c'est aussi une condition préalable à tout entendement contemporain des différentes phases de l'Avant-garde.

* * *

Peut-être pouvons-nous en venir maintenant à la question fondamentale : comment mettre en récit ce rapport révisé entre l'Avant-garde historique et la Néo-avant-garde ? Il faut retenir la prémisse suivant laquelle la compréhension d'un art ne peut être plus développée que ne l'est l'art lui-même, et ce, non pas en fonction de l'historicisme, comme c'est le cas soit dans l'analogie avec le développement anatomique (brièvement invoqué par Marx), soit avec le développement rhétorique où l'origine est suivie de la répétition et la tragédie suivie de la farce (ce qu'on retrouve obstinément chez Bürger). Il faut élaborer des modèles différents de causalité, de temporalité et de narrativité ; l'enjeu est bien trop important dans la pratique, la pédagogie, ou la politique pour que l'on puisse en faire l'économie.

Afin de proposer mon propre modèle, je dois avancer une hypothèse déjà opérante dans ce texte : à savoir que l'histoire, et en particulier l'histoire du modernisme, est souvent conçue, implicitement ou explicitement, sur le modèle du sujet individuel, en fait *comme un sujet*. Cela apparaît clairement lorsqu'on formule l'histoire en termes d'évolution ou de progrès, comme ce fut souvent le cas à la fin du 19^e siècle, ou inversement en termes de contre-évolution ou de régression, comme on l'a fait fréquemment au début du 20^e siècle (ce *topos* est partout présent dans les études modernes, de Georg Lukacs jusqu'à nos jours). On retrouve encore l'histoire constituée sur ce modèle dans la critique contemporaine, même lorsque celle-ci pose la mort du sujet : dans cette perspective le sujet fait retour au niveau d'une idéologie (par exemple le sujet nazi) ou à celui de la nation (que souvent l'on représente maintenant aussi plutôt comme une entité psychique que comme un corps politique) et ainsi de suite. En traitant l'institution de l'art comme un sujet de résistance, il est clair que je suis tout aussi coupable du vice que n'importe quel autre critique. Mais, plutôt que de chercher à me débarrasser de ce vice, je veux en faire une vertu. Car si cette analogie du sujet individuel sert à peu près de structure fondamentale aux études historiques, pourquoi ne pas appliquer le modèle du sujet le plus développé qui soit, celui de la psychanalyse, et le faire de manière claire et évidente²⁴ ?

Dans ses meilleurs moments, Freud esquisse une temporalité psychique du sujet qui diffère tout à fait de la temporalité biologique du corps – la comparaison épistémologique que Bürger a empruntée à Marx. (Je dis

« dans ses meilleurs moments » car, alors que Marx échappe souvent à cette projection du biologique sur l'historique, Freud s'y laisse fréquemment prendre²⁵.) Pour Freud, particulièrement selon la lecture qu'en fait Lacan, la subjectivité n'est pas établie une fois pour toutes ; elle se structure comme un procès d'anticipations et de reconstructions à partir d'événements traumatiques. « Il faut toujours deux traumatismes pour faire un traumatisme », commente Jean Laplanche dont les travaux éclairent le plus profondément les différents modèles temporels de la pensée freudienne²⁶. Un événement n'est enregistré que par l'entremise d'un autre qui le recodifie ; nous ne devenons ce que nous sommes qu'en *après-coup*, *Nachträglichkeit*. C'est ce modèle que je veux proposer aux études modernes de la fin du siècle ; je crois que l'Avant-garde historique et la Néo-avant-garde sont constituées de la même manière, comme un processus continu de *protension* et de *rétenion*, un procès complexe de passé reconstruit et d'avenir anticipé – bref, en un *après-coup* qui rejette les catégorisations simples d'avant et d'après, de cause et d'effet, d'origine et de répétition²⁷.

Selon ce modèle, le travail de l'Avant-garde n'est jamais historiquement effectif ou pleinement signifiant dans ses moments initiaux. Il ne peut l'être car il est la cause d'un traumatisme : il troue l'ordre symbolique de son époque qui n'est pas préparée à le recevoir, qui ne peut le recevoir, du moins pas immédiatement, du moins pas sans que s'opère un changement structurel. C'est l'autre scène de l'art dont les critiques et les historiens doivent prendre note ; non seulement dans ses *déconnexions* symboliques mais dans ses *impuissances à signifier*²⁸.

Ce traumatisme signale une autre fonction de la répétition dans les pratiques d'avant-garde telles que le *readymade* et le monochrome ; la répétition a non seulement pour fonction d'approfondir de telles trouées mais également de les lier entre elles. Mais cette fonction amène un autre problème : comment distinguer les deux opérations l'une de l'autre ? Sera-t-il jamais possible de les séparer²⁹ ? Bien sûr, j'ai introduit en douce dans ce texte d'autres répétitions qui sont liées au modèle freudien : certaines où le traumatisme donne lieu à un *passage à l'acte* hystérique, à la manière dont la première Néo-avant-garde réactualise les attaques anarchistes de l'Avant-garde historique ; d'autres où le

traumatisme est l'occasion d'une *perlaboration* laborieuse, comme lorsque plus tard les néo-avant-gardistes développeront ces attaques, à la fois abstraites et littérales, en des performances immanentes et allégoriques. C'est de toutes ces façons que la Néo-avant-garde agit sur l'Avant-garde historique tout autant qu'elle subit elle-même l'effet de celle-ci, qu'elle est moins *néo* que *nachträglich* et que le projet de l'Avant-garde en général s'élabore en *après-coup*. Une fois refoulée en partie, l'Avant-garde a fait retour, et elle continue de faire retour, mais toujours à *partir de l'avenir* : tel est le paradoxe de sa temporalité³⁰. Alors, qu'en est-il du néo dans la Néo-avant-garde ?

Je veux revenir brièvement à la stratégie du retour dont j'ai parlé au début. On ne peut résoudre la question de savoir si les « récupérations » qu'effectue l'art des années soixante sont aussi radicales que celles que les théories ont faites à la même époque de Marx, Freud, Nietzsche. Ce qui est certain cependant c'est que ces retours sont aussi fondamentaux pour l'art postmoderne qu'ils le sont à la théorie poststructuraliste : dans les deux cas, c'est à cause des récupérations que des failles apparaissent. Or ces failles ne sont pas pures et nous devons expliquer ce qu'on entend par *ruptures épistémologiques*. Une fois de plus la notion d'*après-coup* est utile, car *plutôt que de rompre avec les pratiques et discours fondamentaux de la modernité, les pratiques et discours capitaux de la postmodernité ont progressé vers un rapport rétroactif (nachträglich) avec eux*³¹.

Mais ce n'est pas tout. Au-delà de ce rapport général de *nachträglich*, l'art postmoderne et la théorie poststructuraliste ont développé les questions précises que pose l'*après-coup* ; questions de répétition, de différence et de différé ; de causalité, de temporalité et de narrativité. Outre les sujets de répétition et de retour notés ici, la temporalité et la textualité sont les deux obsessions des Néo-avant-gardes – non seulement l'introduction du temps et du texte dans l'art spatial et visuel (le fameux débat entre les minimalistes et Fried n'est qu'une des batailles de cette longue guerre), mais aussi l'élaboration théorique de la temporalité muséologique et de l'intertextualité culturelle (annoncées par des artistes comme Smithson et développées à notre époque par des artistes comme Lothar Baumgarten et Mark Dion). Je veux simplement noter que des questions similaires, posées de différentes manières, ont

aussi fait avancer les philosophies déterminantes de l'époque ; par exemple l'élaboration du *Nachträglichkeit* chez Lacan, la critique de la 'causalité expressive' chez Althusser, les analyses généalogiques de Michel Foucault, le commentaire de Deleuze sur la répétition et sur la différence ou l'articulation de la *différance* de Jacques Derrida³². « C'est l'idée même de la *première fois* qui devient énigmatique », écrit Derrida dans « Freud et la scène de l'écriture » (1966), un texte capital de toute cette ère *anti-fondationnelle*. « C'est donc le retard qui est au commencement »³³. Il en va de même pour l'Avant-garde.

NOTES

1. Peter Bürger pose le problème de la Néo-avant-garde dans *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984). Mais c'est Benjamin Buchloh qui a développé la problématique spécifique du paradigme de la « répétition » dans de nombreux textes publiés au cours des quinze dernières années, mais particulièrement dans « The Primary Colors for the Second Time : A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde » (*October*, n° 37, été 1986). Mon texte a été rédigé en étroite relation avec ce corps fondamental de critiques. Je tente d'y reconnaître à la fois mes dettes à son égard et mes divergences d'opinion avec lui. Je tiens à remercier le public du Centre d'études supérieures CUNY, l'Université de Montréal (particulièrement Johanne Lamoureux) et le Centre d'études sur le 20^e siècle de l'Université de Wisconsin-Milwaukee (particulièrement Kathleen Woodward, Jane Gallop et Herbert Blau).
2. T.W. Adorno critique W. Benjamin sur un point connexe dans sa célèbre réponse à « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproduction mécanique » : « ce serait presque de l'anarchie que d'annuler la réification d'une grande œuvre d'art dans l'esprit des valeurs attribuées à l'usage immédiat ». (Lettre du 16 mars 1936 dans *Aesthetics and Politics*, Londres, Newleft Books, 1977, p. 123 ; c'est nous qui traduisons.) Pour des exemples de l'idéologie dadaïste de l'immédiateté, voir les textes de T. Tzara, R. Hülsenbeck, etc.
3. J. Habermas, « Modernity – An Incomplete project » dans H. Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic : Essays on Postmodern Culture* (Seattle, Bay Press 1983, p. 11). Une autre critique vient compléter celle-ci : elle soutient que l'Avant-garde a réussi, mais seulement aux dépens de nous tous ; qu'elle a pénétré d'autres aspects de la vie sociale – mais seulement pour les désublimiser, pour les ouvrir à de violentes agressions. Pour une version contemporaine de cette critique lukascienne (laquelle est parfois difficile à distinguer de la condamnation néo-conservatrice de l'avant-gardisme *tout court*), voir Russell A. Berman, *Modern Culture and Critical Theory* (Madison, University of Wisconsin Press, 1989).
4. B. Lindner, « Aufhebung der Kunst in der Lebenspraxis ? Über die Aktualität der Auseinandersetzung mit den Historischen Avantgardebewegungen » dans W.M. Lüdke (ed.), *Theorie der Avant-garde. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und Bürgerlicher Gesellschaft* (Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1976, p. 83).

5. Cette compréhension rhétorique de l'Avant-garde historique s'applique aussi à la critique qui en est faite au sein de la Néo-avant-garde (ce dont je parle davantage plus loin).
6. Rauschenberg cité par J. Cage dans « On Rauschenberg, Artist and His Work » (1961), dans *Silence*, Middleton (Conn.), Wesleyan University Press, 1969, p. 105.
7. « Gap » dans le texte anglais original.
8. Et par conséquent l'élaboration qu'il en fait et qu'évoque le titre de l'un de ses livres : A. Kaprow, *Assemblages, Environments and Happenings* (New York, Harry N. Abrams, 1965).
9. La première indication importante du postmodernisme dans l'art visuel encourage le projet d'avant-garde à défier le modernisme que propose Greenberg. Dans « Other Criteria » (1968-72), L. Steinberg joue sur la définition classique de l'autocritique moderniste. Plutôt que de définir son médium afin de l'« ancrer plus fermement dans son champ de compétence » (Greenberg dans « Modernist Painting » [1961/65]), Steinberg fait appel à l'art pour « en redéfinir les domaines de compétences en testant les limites » (*Other Criteria*, London, Oxford University Press, 1972, p. 77).
10. A. Rodchenko, « Working with Mayakowsky » dans *From Painting to Design : Russian Constructivist Art of the Twenties* (Cologne, Galerie Gmurzyska, 1981, p. 191). Quelle lecture devons-nous faire de l'aspect rétrospectif de cet énoncé ? À quel point est-il rétroactif ? Pour un exposé différent, voir B. Buchloh, « The Primary Colors... », p. 43-45.
11. La présentation que je fais de cette différence est documentée par un texte de F. Ward, « Institutional Critique and Publicity » (manuscrit).
12. Voir le texte de T. de Duve, « Echoes of the Readymade. Critique of Pure Modernism » (traduit par R. Krauss), *October*, n° 70, automne 1994, p. 61-97.
13. Mais y a-t-il ici un « en soi » outre ce rejet de l'œuvre ? Cela tient peut-être au fait que la politique qui régissait l'exposition – exigeant que tous les exposants soient présentés suivant l'ordre alphabétique – était plus transgressive que l'œuvre elle-même (même si le rejet de l'œuvre dément cette politique). De toutes façons, *Fountain* pose la question du *non-exposé* ; du non-montré, disparu ensuite, puis reproduit plus tard, seulement pour intégrer le discours de l'art moderne rétroactivement en tant qu'acte fondateur. Le *Monument à la Troisième Internationale* présente un autre exemple d'une œuvre transformée en un fétiche camouflant sa propre absence, un processus que je tente de théoriser ci-après en termes de traumatisme. Bien sûr le *non-exposé* constitue un paradigme avant-gardiste en soi ; il a sa propre tradition, depuis le Salon des Refusés et les mouvements de Sécession du 19^e siècle jusqu'aux expositions annulées de notre époque, dont celle très révélatrice de Hans Haacke au Guggenheim en 1971 – un exemple qui, une fois de plus, indique peut-être la différence heuristique entre critique des conventions et critique des institutions.
14. Le *Musée d'art moderne* de M. Broodthaers constitue le chef-d'œuvre de cette analyse, mais permettez-moi de présenter deux exemples plus récents. En 1979, M. Asher a conçu un projet d'exposition de groupe à l'Art Institute de Chicago dans lequel une statue de George Washington (une copie de celle bien connue de Jean Antoine Houdon) fut enlevée de la façade avant du musée, où elle jouait un rôle commémoratif et décoratif, pour être placée dans une galerie réservée à des œuvres du 18^e siècle et où ses fonctions esthétiques et ses fonctions au sein de l'« histoire de l'art » étaient

prises au premier plan. Ces fonctions de la statue ont été mises en évidence du seul fait de son changement de lieu – tout comme il fut clair qu'en aucun des deux emplacements, la statue ne pouvait acquiescer une fonction historique. Asher élabore ici le paradigme du *readymade* suivant une esthétique situationnelle (« dans cette œuvre », commente M. Asher dans *Writings*, « j'étais l'auteur de la situation, et non des éléments » [*Writings 1973-1983 on Works 1969-1979*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, p. 209]), situation qui souligne certaines limites du musée d'art en tant que lieu de mémoire historique. Mon second exemple est aussi une élaboration du paradigme du *readymade*, mais une élaboration qui ébauche des filiations extrinsèques.

Metromobilitan (1985) de H. Haacke consiste en une façade miniature du Metropolitan Museum où est même reprise la noble devise du musée quant au caractère désintéressé de l'art. Elle est également décorée des bannières habituelles dont l'une annonce une exposition de trésors anciens du Nigeria. Les autres bannières toutefois n'ont rien de banal. On y retrouve des citations tirées de la politique de Mobil, le commanditaire de l'exposition, concernant son rôle dans le régime d'apartheid d'Afrique du Sud. Donc, dans cette œuvre aussi, le simple recours au *readymade* révèle le double langage, la *coduplicité*, pour ainsi dire, de la société commerciale et du musée.

15. Bürger reconnaît cette « fausse élimination de la distance entre l'art et la vie » et en tire deux conclusions : le caractère contradictoire de l'entreprise avant-gardiste et la nécessité pour l'art d'avoir une certaine autonomie. Buchloh rejette plus catégoriquement cette fausse élimination. « La fonction première de la Néo-avant-garde, écrit-il dans "The Primary Colors...", ne fut pas d'examiner cet ensemble historique des connaissances esthétiques [c'est-à-dire le paradigme du monochrome] mais de fournir des modèles d'identité et de légitimation culturelles pour le public bourgeois libéral reconstitué (ou nouvellement constitué) de la période d'après-guerre. Ce public a cherché à reconstruire l'Avant-garde de manière à combler ses propres attentes, parmi lesquelles ne figurait certes pas la démythification de la pratique esthétique. N'y figurait pas davantage l'intégration de l'art dans la pratique sociale, mais bien plutôt son contraire c'est-à-dire l'association de l'art au spectacle. Car c'est dans le spectacle que la Néo-avant-garde se situe comme pourvoyeur d'une apparence mythique de radicalité, et c'est dans le spectacle qu'elle peut donner à la répétition de ses stratégies modernistes surannées une apparence de crédibilité » (p. 51 ; c'est nous qui traduisons). Je ne mets pas en question tant la vérité restreinte de cet énoncé (fait à propos d'Y. Klein) que son caractère définitif de déclaration générale sur la Néo-avant-garde.

16. Il est évident que ce choix est discutable : on ne peut isoler Rauschenberg du milieu spécifique entourant Cage, pas plus que l'on ne peut nier chez Kaprow les affinités avec le mouvement Fluxus ; quant à Buren et Asher, des forces esthétiques et théoriques fort différentes régissent les espaces d'où ils émergent. D'autres exemples extraits de l'Avant-garde historique donneraient également lieu à d'autres théories.

17. Une fois de plus Buchloh ouvre la voie : « Je soutiens, à l'encontre de Bürger, que le fait de poser en principe un moment d'originalité historique dans le rapport entre l'Avant-garde historique et la Néo-avant-garde ne permet pas de bien comprendre la complexité de ce rapport, car nous faisons face ici à des pratiques de répétition que l'on ne saurait discuter uniquement en termes

d'influences, d'imitation et d'authenticité. Un modèle de la répétition qui pourrait mieux décrire ce rapport est le concept freudien de la répétition qui prend naissance dans le refoulement et le déni » (« The Primary Colors... », p. 43). C'est cette suggestion que je reprends plus haut. Dans « Painting : the Task of Mourning », Y.-A. Blois applique à la fin de la peinture le concept freudien de la perlaboration (dans D. Jocelit (ed.), *Endgame*, Boston, ICA, 1986).

18. Ce qui n'est pas le destin uniquement de l'Avant-garde historique ; Buchloh caractérise également la réception faite à Asher de cette manière. Voir son « Editor's Note » dans M. Asher, *Writings...*, p. vii.

19. « *Un-knowing* » dans le texte original.

20. Suivant cette stratégie, aussi vieille que le modernisme, il s'agit d'une réification endossée par l'individu, de manière *homéopathique* et *apotropéique*, plutôt qu'une réification qui serait imposée par la société. Dans les poèmes jumelés « La moule » et « La méduse », Broodthaers nous donne deux totems complémentaires de cette tactique. Le premier dit : « Cette roubillarde a évité le moule de la société / Elle s'est coulée dans le sien propre / D'autres, ressemblantes, partagent avec elle l'anti-mer / Elle est parfaite ». Et le second : « Elle est parfaite / Pas de moule / Rien que le corps » (texte français publié à gauche de la traduction en anglais, dans *October*, n° 42, automne 1987). Voir également Buchloh (*Marcel Broodthaers*, Paris, Éd. du Jeu de Paume, 1992), où l'auteur note que Broodthaers subit l'influence de Lucien Goldman, lequel a étudié avec Georg Lukacs, le grand théoricien de la réification. Broodthaers fut également influencé dans cette voie par P. Manzoni.

21. B. Buchloh, « Conceptual Art 1962-1969 », *October*, n° 55, hiver 1990, p. 137-138. Ainsi que Buchloh le fait remarquer, cette critique vise moins Duchamp que sa progéniture « néo ».

22. D. Buren cité par L.R. Lippard, *Six Years : the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (New York, Praeger, 1973, p. 41).

23. D. Buren, « La Fonction de l'Atelier » (dans *Les Écrits : 1965-1990*, J.M. Poinot [édit.], Bordeaux, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, 1991, vol. 1, p. 195-204) et *Reboundings* (trad. de P. Hunt, Bruxelles, Daled & Gevaert, 1977, p. 73). Ce langage règne également sur les théories influentes de l'époque. Ainsi, toujours en 1971, Barthes annonce le dépassement de la critique de l'idéologie : « [...] ce ne sont plus les mythes qu'il faut démasquer (la *doxa* s'en charge), c'est le signe lui-même qu'il faut ébranler » (dans « Changer l'objet lui-même », *Esprit*, avril 1971, p. 614). De quelle manière allons-nous relier une telle critique de l'institution, dans l'art et la théorie, à d'autres formes politiques d'intervention et d'occupation autour de 1968 ? Selon moi, une photographie documentant un projet de Buren réalisé en avril 1968 pose précisément cette question. Ce projet consistait en 200 panneaux à rayures affichés un peu partout dans Paris – afin de tester, entre autres, la lisibilité de la peinture au-delà des frontières du musée. Un de ces panneaux est plaqué sur diverses annonces publicitaires couvrant un tableau d'affichage d'une couleur orange vif, mais il cache aussi ce qui semble être un document manuscrit annonçant une réunion d'étudiants à Vincennes (rappelons que nous sommes en avril 1968). A-t-on placé le panneau là par mégarde ? Comment se faire le médiateur de ces images-événements ?

24. Mark Seltzer a attiré mon attention sur cette relève du sujet comme modèle qui se produit par divers procédés. J'y ai eu recours,

un peu rapidement, dans « Postmodernism in Parallax » (*October*, n° 63, printemps 1993), partiellement en raison de l'urgence qu'il y a à concevoir les aspects ataviques de la politique contemporaine dans un cadre psychanalytique, surtout en ce qui concerne les nationalismes et les néo-facismes (il faut signaler ici l'œuvre de M. Borch-Jakobsen sur l'identification et celle de S. Žižek sur les fantasmes). Cette relève est également motivée par le sentiment très vif qu'il existe un noyau traumatique au sein de l'expérience historique, noyau dont l'Holocauste est souvent considéré comme une sorte de paradigme. Évidemment, cette application présente des dangers, l'un d'eux étant de constituer une invitation ouverte à une identification immédiate avec la victime du traumatisme – un point vers lequel convergent à la fois la culture générale et l'Avant-garde universitaire (selon un modèle qui, dans les deux cas, semble parfois être *Oprah* et la devise « Jouissez de votre symptôme! »).

Aujourd'hui, les domaines actifs des sciences humaines (*humanities*) adoptent une nouvelle configuration qui est moins celle des études culturelles (*cultural studies*) que celle des *études de traumatismes* (*trauma studies*). Refoulé par divers poststructuralismes, le réel est de retour – mais pas n'importe quel réel, le seul réel traumatique.

25. Malgré les efforts de Lacan afin de soustraire Freud à son héritage « pré-théorique », cet étayage biologique de l'histoire est peut-être fondamental pour Freud d'une façon qui ne l'est pas pour Marx – dans son recours aux fantasmes phylogéniques de Lamarck, aux stades du développement psycho-sexuel et à la logique du développement en général.

26. J. Laplanche, *Nouveaux Fondements pour la psychanalyse : La séduction originaire*, Paris, P.U.F., [1987] 1994. Voir aussi *Seduction, Translation, the Drives*, J. Fletcher et M. Stanton (éd.), London, Institute for Contemporary Art, 1992. Bien qu'influencé par Lacan, Laplanche adopte une vision très différente du rôle de « l'ordre vital » chez Freud.

27. J'ai utilisé ailleurs le terme « saisies » plutôt que « constituées », mais les deux processus sont intimement liés, surtout si, dans mon analogie, l'artiste-critique de l'Avant-garde se pose comme analyste et analysant. Ce modèle présente certains mérites – dont la démonstration devra faire l'objet d'un autre exposé –, mais il présente également des problèmes (en plus du problème même de l'analogie). Comment ce modèle peut-il surmonter d'autres types de délais et de différences, à travers d'autres espaces-temps culturels ? Quelles sont les limites de ses temporalisations ? Et ainsi de suite.

28. Ici aussi les anciennes approches sémiotiques et socio-historiques semblent converger, en partie autour d'une approche psychanalytique. C'est ce que T.-J. Clark laissait à entendre il y a vingt ans dans son introduction : « En ce qui concerne le public, nous pourrions établir un parallèle avec la théorie de Freud. [...] Tout comme l'inconscient, le public n'est présent qu'à partir du moment où il n'est plus ; et pourtant c'est l'inconscient qui structure le discours des individus ; il est la clé de l'inexprimable, et c'est lui le sujet le plus important » (*Une Image du peuple : Gustave Courbet et la révolution de 1848*, trad. par A.-M. Bony, Villeurbanne, Art-Édition, 1991, p. 22-23).

29. « Le point décisif ici, écrit Žižek dans son commentaire lacanien de cette question, tient au statut modifié d'un événement ; lorsqu'il se produit pour la première fois, il est vécu comme un traumatisme contingent, comme une intrusion d'un certain Réel non symbolisé ; ce n'est qu'à travers la répétition que cet événement est perçu dans sa nécessité symbolique – il trouve sa

place dans le réseau symbolique ; il se réalise dans l'ordre des symboles » (*The Sublime Object of Ideology*, London, Verso, 1989, p. 61 ; c'est nous qui traduisons). Ainsi formulée, la répétition apparaît comme étant curative, rédemptrice même, ce qui est inhabituel chez Žižek qui privilégie l'intransigeance du réel traumatique. Mais exprimé de la sorte en rapport avec l'Avant-garde, le discours sur le traumatisme ne constitue pas une grande amélioration par rapport au vieux discours sur le choc (où la répétition n'est guère plus qu'une absorption), un choc que Bürger conçoit ainsi : « Par suite de la répétition, il s'opère un changement en profondeur ; le choc peut être attendu. Le choc est "consommé" » (p. 81 ; c'est nous qui traduisons). Il est important de retenir la différence entre choc et traumatisme ; il est possible qu'elle indique une autre distinction heuristique, plus générale, entre les discours modernistes et postmodernistes.

30. Voir Žižek, p. 55. La critique de Duchamp n'a guère besoin qu'on lui applique une autre « clé magique », mais il est extraordinaire de constater à quel point la récurion et la rétroactivité font partie intégrante de son art – comme si Duchamp non seulement tenait compte de l'*après-coup* mais en jouait comme de son propre sujet. Le langage des retards en suspens, le trope des rencontres ratées, la préoccupation envers les causalités de l'inframince, l'obsession de la répétition, la résistance et la réception, tous ces éléments sont omniprésents dans ses œuvres, lesquelles sont, comme le traumatisme, comme l'Avant-garde, définitivement inachevées mais toujours déjà inscrites. À titre d'exemple, prenons les fameux renseignements sur les *readymades* : « En projetant pour un moment à venir (tel jour, telle date, telle minute), d'« inscrire un *readymade* ». – Le *readymade* pourra ensuite être cherché (avec tous délais). L'important alors est donc cet horlogisme, cet instantané, comme un discours prononcé à l'occasion de n'importe quoi mais à *telle heure*. C'est une sorte de rendez-vous » (M. Duchamp, *Duchamp au signe. Écrits*, M. Sanouillet (édit.), Paris, Flammarion, 1975, p. 49).

31. Dans un sens, la découverte même du *Nachträglichkeit* est différée. Bien qu'elle soit utile dans des textes tels que l'étude de cas de « L'Homme aux loups », il revient à différents lecteurs comme Lacan et Laplanche d'en faire ressortir les implications théoriques. Qui plus est, Freud ne pouvait pas être pleinement conscient que sa propre pensée se développait d'une manière *nachträglich* : soulignons notamment non seulement le retour du traumatisme dans ses œuvres mais aussi la double temporalité en fonction de laquelle y est conçu le traumatisme – le début diphasé de la sexualité, l'angoisse de la castration (qui exige à la fois une scène traumatique et l'injonction du père) et ainsi de suite.

32. Dans l'essai qu'il a consacré à ce concept, et qui est peut-être le plus important dans son passage d'une problématique structuraliste à une problématique poststructuraliste, Derrida écrit : « *Différance* n'est ni un mot ni un concept. On verra s'y croiser, plutôt que de s'y résumer, les inscriptions les plus marquantes de la pensée de ce que l'on appellera par commodité notre « époque ». La différence des forces selon Nietzsche, le principe de la différence sémiologique selon Saussure, le différer comme possibilité de fraying, de l'inscription et de l'effet "à retardement" selon Freud, la différence comme irréductibilité de la trace de l'autre selon Levinas, la différence ontico-ontologique selon Heidegger » (dans *La Voix et le Phénomène*, Paris, P.U.F., 1967).

33. J. Derrida, *L'Écriture et la Différance*, Paris, Seuil, 1967, p. 301-302.

Réponse à Hal Foster ou le « recyclage » comme répétition esthétique

par JOHANNE LAMOUREUX

Le présent commentaire est la réponse faite à une première version légèrement différente du texte de Hal Foster dans le cadre d'un débat organisé par le département de littérature comparée de l'Université de Montréal sur le thème du « recyclage » des pratiques culturelles. La rencontre s'est tenue le 24 mars 1994 au Musée d'art contemporain de Montréal.

Hal Foster vient de nous présenter une lecture qu'on pourrait qualifier d'*unheimlich*, *uncanny*. Cette inquiétante étrangeté procède de la collusion entre des prémisses historiques, théoriques et philosophiques qui nous sont familières et le récit inédit qui les actualise. L'effet de cette réélaboration de la question des avant-gardes n'est pas à proprement parler « effrayant » mais il est indéniablement dérangeant, au double sens du terme : il déplace (to displace) et il trouble (to disturb), malgré ou plutôt à cause de sa grande rigueur. Ce n'est pas le moindre mérite de cet exposé que d'être parvenu, dans un temps si court, à nous proposer un modèle narratif dont la portée englobante s'appuie sur une relecture pointue et *renversante* des textes convoqués.

Je voudrais commencer en établissant notre terrain commun et en définissant le mandat que je me suis donné aujourd'hui. Nous nous rejoignons sur au moins deux aspects : à savoir un travail théorique préoccupé par la déconstruction de la dialectique et une activité critique qui, d'une part, résiste au pluralisme ambiant et, d'autre part, privilégie les pratiques contextualistes, ce que votre double resserrement de corpus et de périodisation de la Néo-avant-garde donnait clairement à entendre. Cela paraîtra évident à quiconque connaît la cohérence de vos travaux. Je le précise quand même pour deux raisons :

- La première a à voir avec le lieu où nous parlons. Le séminaire interdisciplinaire de littérature comparée rassemble en effet des gens d'horizons divers et je sais, par expérience, que des interlocuteurs moins familiers avec les pratiques culturelles des arts visuels ont tendance, d'une part, à concevoir le pluralisme comme l'horizon incontestable et incontesté des pratiques contemporaines et, d'autre part, à homogénéiser toutes ces pratiques sous l'égide du *retour* comme autant d'occurrences d'une entreprise citationnelle généralisée et indifférenciée.
- La seconde raison tient davantage au(x) lieu(x) d'où nous parlons. L'introduction de votre exposé, de même que la position que vous y défendez ne laissent planer aucun doute sur la conscience critique du présent à partir de laquelle vous construisez votre récit des avant-gardes. J'y reviendrai plus loin. Néanmoins, et j'imagine que cela est en partie imputable aux questions de temporalité qui vous intéressaient ici, on ne peut pas dire que le lieu d'où vous parlez soit posé avec autant d'évidence, du moins dans le texte que l'on m'avait remis et qui faisait l'économie des remarques préliminaires dont vous l'avez préfacé aujourd'hui. Compte tenu de l'importance que vous accordez aux pratiques contextualistes, on peut s'en étonner. Je me permets de le souligner car, d'ici, où la pratique artistique est largement administrée par l'État et où New York désigne trop souvent une espèce de fantasme global et monolithique, on aura tendance à perdre de vue la difficile position de résistance culturelle que vous défendez dans un milieu où les forces du marché sont omniprésentes et où la concurrence des institutions est différemment configurée. Cela dit, on ne vous plaindra pas trop non plus. Ainsi, la distinction que vous faites, avec nuances, entre les retours concertés (critiques) et les retours compulsifs (révisionnistes), aussi opératoire soit-elle pour la compréhension de l'art qui se fait aujourd'hui, ici comme ailleurs, ne donne pas lieu chez nous aux mêmes guerres de tranchée, précisément parce que les uns comme les autres, critiques et compulsifs, s'en vont trop souvent mourir au même endroit. Et ce n'est pas dans le grand récit des avant-gardes, dans ce qu'il faut bien reconnaître, avec vous, comme le récit ambitieux de l'art ambitieux.

Entre ces deux lieux, je tenterai d'être une interface efficace. Ayant parcouru les comptes rendus des séances du séminaire de cette année, je propose d'établir cette connexion en formulant la problématique du recyclage à partir des trois niveaux suivants dont je ne développerai toutefois que le premier et le dernier. Ces trois niveaux sont :

- 1) la valeur *épistémologique* du concept de recyclage ;
- 2) le recyclage conceptuel dans l'élaboration *théorique* d'un appareil critique ;
- 3) le recyclage comme opération *matérielle* de la pratique culturelle des néo-avant-gardes artistiques.

Or voilà, j'hésite un peu à vous soumettre la question du recyclage autour de laquelle nous avons pourtant été convoqués. Le terme en effet n'apparaît qu'une fois dans votre texte : et c'est, sans hasard aucun, avec des connotations péjoratives, afin de désigner la modalité, la temporalité non critique « des pastiches hystériques des années 80 ». J'aurais presque envie d'avancer, en espérant vous avoir lu avec toute l'attention nécessaire, qu'il en est ainsi, non parce que vous êtes indifférent au concept mais précisément en tant que vous lui conférez ponctuellement la valeur du terme négatif opposé au concept freudien d'élaboration. J'ai recensé la chaîne sémantique à travers laquelle vous désignez diverses modalités des retours de la Néo-avant-garde : retour, recyclage, récapitulation, restauration. Et je pense qu'on peut affirmer que, malgré le problème de temporalité et de narrativité qui vous occupait aujourd'hui, votre position sous-tend que l'importance des modalités *temporelles* doit être évaluée en fonction de leur efficacité à reconfigurer l'espace des pratiques culturelles. (D'où peut-être votre invocation de débranchements (to disconnect), rebranchement (to reconnect) qui évoquent la figure spatialisée du réseau).

Pour le dire autrement : le préfixe « re- » qui signale la secondarité semble moins déterminant dans l'élaboration de votre position, que le préfixe « dis- » (to displace, to disturb) qui vient juger les effets critiques, c'est-à-dire transformationnels et performatifs, que vous exigez de tout « retour », sans que vous postuliez pour autant que tout retour soit critique. Le recyclage est ainsi de tous les termes de cette chaîne celui que vous choisissez d'accoler aux retours non concertés, non critiques, à ceux qui ne dérangent, ne déplacent, ne défient pas les limites institutionnelles. On ne s'étonnera pas de vous voir recourir au champ de la psychanalyse plutôt qu'à celui du discours écologique qui s'est récemment accaparé le concept de recyclage. Outre qu'il est difficile de déprendre le recyclage de la notion de cycle et du type de pensée historique non dialectique que cette notion produit, vous avez expliqué le recours à la psychanalyse de votre élaboration critique par votre besoin d'une théorie développée du sujet. Or si la psychanalyse offre une *théorie économique du sujet*, le discours écologique du recyclage se présente davantage et trop souvent, on m'excusera d'aller vite et de trop simplifier, comme une *théorie économique de l'objet*, voire du déchet.

1) Or précisément, le recyclage désigne, dans la constellation terminologique et conceptuelle du texte spécifique que vous avez présenté aujourd'hui, la modalité de ce que vous choisissez de ne *ni* recycler, *ni* réélaborer. Le concept de recyclage, bien qu'il soit précisément situé dans votre texte, vous sert paradoxalement à nommer l'art que vous jetez. Cela m'est apparu une entrée idéale à partir de laquelle poser la question du transfert discursif du concept de recyclage, et tester les limites de sa pertinence comme traverse épistémologique. À savoir, dans quelles limites peut-on recourir au recyclage, dans la double dimension éthique et économique dont l'investit le discours écologique, afin de penser les pratiques culturelles ? Le discours écologique sur le recyclage me semble articulé selon deux grands axes : utopique et pragmatiste. Chacun d'eux impose des limites au réemploi que nous en pourrions faire dans le cadre d'un discours critique des pratiques culturelles.

L'utopie écologique rêve d'un monde sans déchets, et sans restes. En son sein, ne sont acceptables ni la perte (sauf à être pensée comme perte globale, mélancolique, d'un monde antérieur dont on idéalise les capacités d'autorégulation) ni le rebut réfractaire au recyclage. Le fantasme du recyclage généralisé est une autre manière de dire le refus de jeter quoi que ce soit : il est le visage de gauche de la peur de la dépense qui caractérise l'économie des nations. Il est incompatible avec l'élaboration d'une position critique, laquelle, par définition, se construit en acceptant de « déposer » (to dispose) certaines pratiques. Sous un dehors antinomique, l'utopie du recyclage sans reste reconduit le nivellement des pratiques qui guette le bric-à-brac éclectique du pluralisme ambiant.

L'axe pragmatiste est davantage concerné par la *gestion* des déchets. D'une part, on peut attendre de ce point de vue une leçon qui recoupe celle que la psychanalyse nous a donnée concernant le travail du refoulé et sa possible conversion somatique et pathologique. Les dépotoirs ne dorment pas : ils sont des aires d'infiltration. D'autre part, cet axe nous confronte à la dure réalité que tout n'est pas recyclable et que les déchets les plus dangereux produits par les sociétés capitalistes constituent ce qui

leur survivra le plus durablement. Nous avons inventé le déchet immortel et nous devons penser la force d'inertie du déchet.

C'est à la lumière de ces observations que je me suis permis d'insister sur ce que votre position critique jette, rejette, dès les premières lignes de votre exposé. Ce n'est certes pas par souci de recycler, de sauver, au sens d'une rédemption écologique, ce qui traîne dans votre poubelle et dont vous avez, ailleurs, longuement justifié le rejet. C'est davantage pour vous inviter à préciser les conséquences – pour votre pratique critique et votre rapport à l'art contemporain – de votre reconceptualisation de la temporalité des avant-gardes ; reconceptualisation dont vous avez par ailleurs fort bien posé les assises sur le plan historique et sur le plan théorique.

C'est dire que je souhaite mettre encore davantage à la surface votre ancrage dans un présent historique où vous défendez une position critique. Dans le texte d'aujourd'hui, vous parlez peu des avant-gardes les plus récentes mais c'est néanmoins sur ce terrain que je souhaiterais vous entraîner, à cause, d'une part, de votre engagement par rapport à la production contemporaine, mais aussi, et de façon plus spécifique, à cause de ce que vous en avez dit ailleurs et qui me semble déterminant, j'allais dire dangereusement déterminant, pour les thèses fort intéressantes que vous avancez sur les nouvelles avant-gardes.

Je serais donc très curieuse de vous voir prolonger votre modèle narratif d'une manière qui articule les deuxième et troisième vagues des avant-gardes (années 80). Et je m'en explique plus précisément. Je pense vous avoir bien compris si je dis que l'action différée qui régit les rapports entre les avant-gardes des années dix et vingt et celles de la fin des années soixante et des années soixante-dix, que cette action différée donc ne saurait s'arrêter au moment où la critique de l'institution artistique est enfin effectuée sur un autre mode que celui de l'utopie critique des premières avant-gardes. À vrai dire, je pense aller dans votre sens si je dis que vous ne pouvez constater l'efficacité de cette critique des avant-gardes de la fin des années soixante que dans la mesure où vous la voyez, *aujourd'hui*, relayée et déplacée sur un autre terrain que celui de la seule institution artistique. C'est ce qu'ont réalisé certaines pratiques déconstructionnistes actuelles, et particulièrement les pratiques féministes dont vous avez analysé, dans *Subversive Signs*, le rapport aux premières pratiques contextualistes de la fin des années soixante. *Votre défense de l'art le plus actuel constitue donc la condition de possibilité de votre hypothèse sur l'action différée entre les avant-gardes d'avant et d'après-guerre. Cette observation m'amène au paradoxe suivant : bien que vous souteniez que la signification historique de l'art est nécessairement différée, vous semblez paradoxalement connaître la signification historique de l'art qui vous est le plus contemporain.*

Je parle de paradoxe à cause de l'analyse admirable que vous faites du livre de Bürger. Votre lecture de Bürger, le renversement et la relève, c'est-à-dire le dépassement (*aufhebung*) de ses thèses que vous opérez, outre qu'elle conteste sa vision évolutive et téléologique de l'histoire des avant-gardes, souligne deux aspects d'importance inégale, mais que je retiens ici au même titre pour des raisons qui apparaîtront bientôt : vous lui reprochez sa méconnaissance des néo-avant-gardes de même que sa conception ponctuelle et finaliste de la signification historique de l'œuvre d'avant-garde. Bürger écrivait en 1974, c'est-à-dire qu'il s'inscrivait, par rapport à la deuxième néo-avant-garde où vous voyez l'accomplissement des avant-gardes historiques, dans un écart chronologique à peu près équivalent à celui que vous avez aujourd'hui par rapport aux pratiques contemporaines que vous défendez. On ne peut certes pas vous reprocher de ne pas bien connaître les pratiques artistiques actuelles. Cela dit, une fois que vous avez affirmé, avec beaucoup de justesse, que le statut traumatique de l'œuvre d'art diffère son action, son efficacité, et que, conséquemment, la constitution de sa signification historique ne saurait coïncider avec son moment d'apparition, comment cette thèse s'articule-t-elle, c'est-à-dire comment la pensez-vous dans votre rapport critique vis-à-vis de l'art contemporain, rapport critique dont il me semble qu'il s'était souvent sur l'argument de la pertinence et de la signification historiques des pratiques que vous supportez ? Je pense qu'en acceptant de prolonger l'application de votre modèle, de le réutiliser un temps plus loin, vous pourriez peut-être m'éclairer là-dessus.

2. En dernier lieu, j'aimerais vous inviter à commenter la question du recyclage, entendue ici dans le sens large et non strictement écologique, en tant qu'opération matérielle de la pratique des avant-gardes artistiques. Il s'agit d'une question qui a souvent occupé les séances du séminaire au fil de l'année. Et je soupçonne qu'il existe un intérêt réel au sein de l'auditoire à débattre de cet enjeu. Vous avez conceptualisé les retours dans leur dimension structurelle davantage que dans leur matérialité. Mais je me demande si vous accepteriez de reprendre certains motifs de votre exposé dans le cadre de cette problématique. Après tout, les deux grands paradigmes des avant-gardes historiques dont vous avez mesuré les effets différés, à savoir le *readymade* et les structures construites du constructivisme, permettent d'aborder le retour sous cet angle et prouvent assez éloquemment l'importance

des choix et des opérations matérielles sur lesquelles s'élaborent l'utopie critique des avant-gardes et la performance critique de la Néo-avant-garde.

Parmi cette dernière, et particulièrement au sein des pratiques contextualistes qui vous ont retenu aujourd'hui, le travail conceptuel est très souvent mis en avant mais d'une manière qui fait l'économie des opérations et stratégies matérielles qui le supportent. Cette dimension n'est pourtant pas négligeable. (On pensera notamment à la collection d'objets rassemblés et exposés par Broodthaers.) Enfin, je serais curieuse de vous entendre aussi sur cette question, à partir du paradigme non plus du *readymade* mais de celui de l'objet trouvé, un paradigme que vous avez travaillé dans votre thèse, récemment publiée, et qui portait sur les pratiques surréalistes.

J'aimerais quant à moi conclure cette réponse par une anecdote et une hypothèse concernant une possible conceptualisation critique du « recyclage » matériel. Samedi soir dernier, durant une séance de zapping, j'ai entrevu l'artiste Jean-Luc Vilmouth à l'émission française *Le Cercle de Minuit*. Je l'ai saisi alors qu'il était déjà au milieu d'un récit de ses déboires avec la NASA. L'histoire semblait se présenter comme suit : Vilmouth venait de solliciter, sans succès, la permission d'installer une de ses œuvres sur orbite. La pratique de Vilmouth a souvent mis l'accent sur le recyclage des déchets et sur l'habitat domestique. C'est par rapport à ce dernier paramètre, j'imagine, qu'on peut interpréter son désir d'occuper à l'avance le lieu de ces stations spatiales qui peuplent l'imaginaire colonisateur de la *Final Frontier*, repoussée chaque semaine depuis plus de 25 ans par le capitaine Kirk et sa descendance néo-humaniste. Or voilà, la proposition de Vilmouth fut reçue par rapport au premier paramètre de sa pratique : elle a d'emblée paru ouvrir sur la problématique du rebut. Car l'orbite terrestre n'est pas le non-lieu que certains imaginent. Le refus de la NASA n'invoque pas des considérations technologiques ou esthétiques mais pose le problème de façon ontologique. On a répondu à Vilmouth qu'il y avait déjà tellement de déchets en orbite qu'il était impossible d'ajouter quoi que ce soit sans aussitôt transformer cet ajout en déchet. *On ne pouvait en orbite signaler l'art comme art. Il ne pouvait y apparaître que comme reste.*

Outre ce qu'elle donne à imaginer du cosmos – la terre auréolée d'une exposition de déchets –, cette réponse de la NASA demande qu'on réfléchisse sur la rhétorique oxymorique qui sous-tend souvent la pratique culturelle de récupération matérielle, où le déchet est conçu comme un terme antinomique à l'œuvre, rhétorique que l'art défierait suprêmement. Or cette rhétorique est inefficace et inactuelle parce qu'elle omet et dénie les liens qui ont lié, d'entrée de jeu, à la fin du 18^e siècle, l'autonomisation du champ de l'art et la gestion des restes. On pourra évoquer brièvement ici, histoire de se limiter au contexte français, le lieu commun qui consiste à souligner la coïncidence entre l'invention du concept de vandalisme et la fondation des musées, ou le fait que ce soit à Hubert Robert, un des peintres de ruines les plus célèbres de son temps, que l'on confie la garde des tableaux du roi puis la charge, sous la Révolution, d'aménager la Grande Galerie du Louvre, qu'il peint aussitôt en anticipant sa ruine : et ce au moment même où les séquelles de la campagne italienne de Napoléon contraignent Quatremère de Quincy à déplorer, dans ses *Lettres au Général Miranda*, le scandaleux déplacement des monuments de Rome vers Paris.

On pourrait donc faire l'hypothèse que les pratiques qui utilisent le matériau tombé en désuétude, le matériau en attente de recyclage, sont moins critiques que celles qui, pour le meilleur et pour le pire, interceptent ce qui est jetable, voué à la poubelle, et encore en circulation. Ces pratiques ne jettent, ni ne recyclent : elles détournent et elles exhibent la faille que leur interception ouvre dans le système qu'elle pille et non la matérialité déchue et résiduelle de ce dont elles usent.



THE GERMAN SERIES. *Better if they think they are going to a farm...* A Stuttgart Façade, 1983, 7,5 x 39,3 x 4m.
Construction de toile peinte, vue de l'installation au Musée des beaux-arts de Württemberg, Stuttgart. Photo Al McWilliams.

L'abîme de la répétition

*[...] alors surgit la liberté sous sa forme supérieure [...]. Ici, tout se retourne [...].
L'intérêt suprême de la liberté est justement alors d'amener la répétition. Ici surgit le
problème : la répétition est-elle possible ? C'est la liberté elle-même qui est maintenant la
répétition.*

Sören Kierkegaard

Au bord du bord de la représentation, l'œuvre de Charney se construit, recru de répétitions. Il y a celle qui règle et celle qui trace, celle-là qui règle la trace, du fragment et du tout, dans un jet aller-retour, ininterrompu où se repoussent à qui mieux mieux la bordure, son bord et son débord, pour aller au bout de ces images-miroirs, de ces figures mémorielles, de ces clichés repiqués qui brouillent le modèle et la copie, qui se dédoublent et se disloquent pour glisser ultimement du dehors au dedans, projetant l'intérieur dans une série d'intérieurs qui pivotent les uns sur les autres, dès lors différés, altérés, écartés, au moment où de l'autre côté de ces échafaudages complexes se répète l'expérience de la limite. Tant de frontières institutionnelles, culturelles, territoriales sont déclinées. Sur la place publique, l'original est multiplié, l'originaire est démythifié mais à chaque fois, c'est l'apparente clôture de la représentation qui trépasse, c'est la fin du signe qui est réfléchie, reproduite à coup de métonymies innombrables. Feindre la feinte, la reprendre et la décupler. Et puis la retourner à nouveau. La répétition passe ainsi vertigineuse, intermittente dans le fracas périlleux de redoublements hardis dont l'exemplaire puissance pulvérise la vraisemblance des limites sous l'impact de trompe-l'œil récursifs, de façades en enfilade, de colonnades disséminées, de plans où s'entrecroisent des restes renaissant, moderne ou actuel. Elle s'élève aussi d'entre les arts et s'engage dans une mise en scène où s'attisent et se relancent en avalanche la sculpture, l'architecture, le dessin, la photographie ; ça disparaît comme ça revient et ça s'installe là où ça se joue.

À la répétition qui apparaît dénudée – colonne après colonne, fenêtre après fenêtre, une porte après l'autre – s'accouple une autre plus rebelle à la monstration mais d'autant plus vive qu'interstitielle et mobile. Dans l'entre-deux, l'architecture se montre à l'envi mais elle craque sous la recrudescence du mouvement entrepris qui décroïsonne le paysage, urbain ou naturel, et force les remparts de la cité pour mieux remonter à l'arrière-pays.

À chaque borne, un débord, une rive inabordable, à chaque paroi un autre mur, une nouvelle cloison susceptible à son tour d'être transpercée. Du tableau dans le tableau, au site dans le site. Entrouverts, le dedans et le dehors se télescopent ; le passé et le présent y sont précipités, vivifiés par la mémoire collective, tramés dans l'histoire.

Plus souvent qu'autrement *in situ*, l'œuvre s'écarte-t-elle entre la présence et l'absence, promise à la perte. La mort s'y répète en même temps qu'elle sacrifie le signe et mortifie la représentation. Dans un dénuement extrême, elle se présente. Mise au jeu du pire, la mort de la mort s'exerce, vivace. Entre-temps devant l'insoutenable abîme, la répétition vacille jusqu'à ce qu'elle se perde aux abords de la ville, jusqu'à ce que soit mise en suspens son inquiétante identité ; par-delà l'arête de ce qui est montré, ne s'affranchit-elle pas, à l'instant, sublime ?

Manon Regimbald



Le jardin du Centre Canadien d'Architecture, 1987-1989, (1,6 acre). Photo Mick Hales.

UNE CONSTRUCTION À QUÉBEC : MAISONS-POTEAUX-DRAPEAUX...

Le fleuve Saint-Laurent forme une brèche large et profonde au pied des falaises de la haute ville et des Plaines d'Abraham, où la bataille de 1759 scella le sort de l'Amérique du Nord française, sort qui demeure encore aujourd'hui incertain au sein du Canada. [...] dans ces lieux profondément marqués par l'histoire, l'immensité du paysage venait encore souligner cette sensation de vide. Le sacrifice des soldats, les racines catholiques d'une bourgade qu'on disait appelée à devenir un paradis chrétien sur terre, les récits de Francis Parkman, les signaux de navigation lancés aux bateaux sillonnant le fleuve, la vue au loin de cabines de motel et de maisons de banlieue de part et d'autre de routes sinueuses : autant d'éléments présents qui parcourent l'œuvre. Une seconde série d'épisodes émergeait de l'arrière-pays, par-delà la ville et le fleuve, au-delà des limites du peuplement, quelques kilomètres au nord. Ici, les ressources sont arrachées à la terre. La présence humaine est marquée au moyen de rangées de campements près de chantiers forestiers, de mines et de barrages hydro-électriques – autant d'ensembles de baraquements perdus dans la nature, au milieu des richesses du monde.

La construction craquait et bougeait sous le souffle ininterrompu du vent. Elle était à la fois résistance et fragilité, paraissant porter en elle les traces de sa propre disparition.

Melvin Charney, notes d'atelier



Une Construction à Québec : Maisons-poteaux-Drapeaux..., 1989. Photo Patrick Altman.



Les Maisons de la rue Sherbrooke, 1976, acier, bois, béton, 15 x 16,5 x 14,5m.

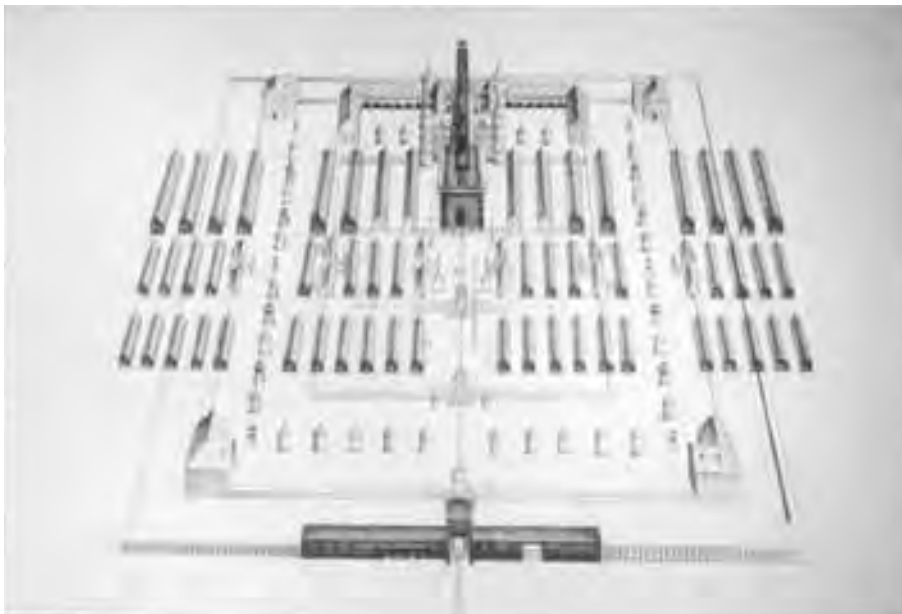


Les Maisons de la rue Sherbrooke, 1976, photomontage. Coll. Centre canadien d'architecture.

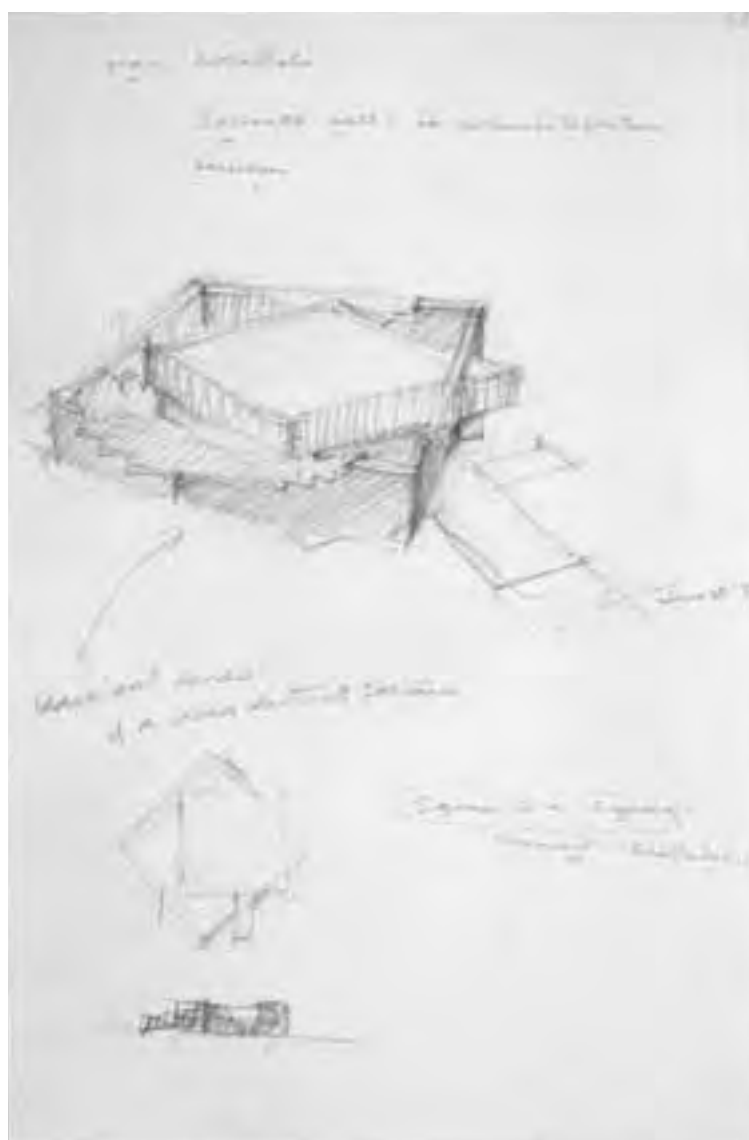
LES MAISONS DE LA RUE SHERBROOKE

À l'une des intersections principales de la rue Sherbrooke, il y a un terrain vacant. Les édifices qui se trouvaient là ont été démolis au début des années 60 pour faire place à un édifice public qui a été finalement construit ailleurs. J'ai érigé sur ce terrain deux façades de grandeur nature, semblables aux deux maisons en pierre grise qui se trouvent de l'autre côté de la rue, et qui sont caractéristiques de la rue Sherbrooke. [...] Le dédoublement des façades, la création d'une image-miroir aux angles opposés replace l'axe de l'intersection dans celui d'une cathédrale du début du 19^e siècle et d'une place du 18^e siècle situées au cœur de la ville historique. La réplique des façades crée la configuration d'une porte et dénote la figure d'une place tout comme elle établit un lien avec la structure de places semblables dans l'histoire des villes, comme la piazza del Popolo à Rome ou la place de la Concorde à Paris. *Melvin Chamey, notes d'atelier.*

Tel Aviv Series... The White City Revisited, 1993, photomontage, 28 x 35,5cm. Coll. privée.



THE GERMAN SERIES. *Visions of the Temple... after Hafenreffer's Temple of Jerusalem, Germany, 1631*, 1986, pastel sur papier, 100,8 x 154cm. Coll. La Galerie nationale du Canada.



*The Square within the square... Édifice no 1, 1979,
mine de plomb sur papier, 28 x 21,6cm. Coll. Centre canadien d'architecture.*



Édifice, 1979 (vue intérieure), construction en bois partiellement peinte, 8 x 56 x 16m.

ÉDIFICE

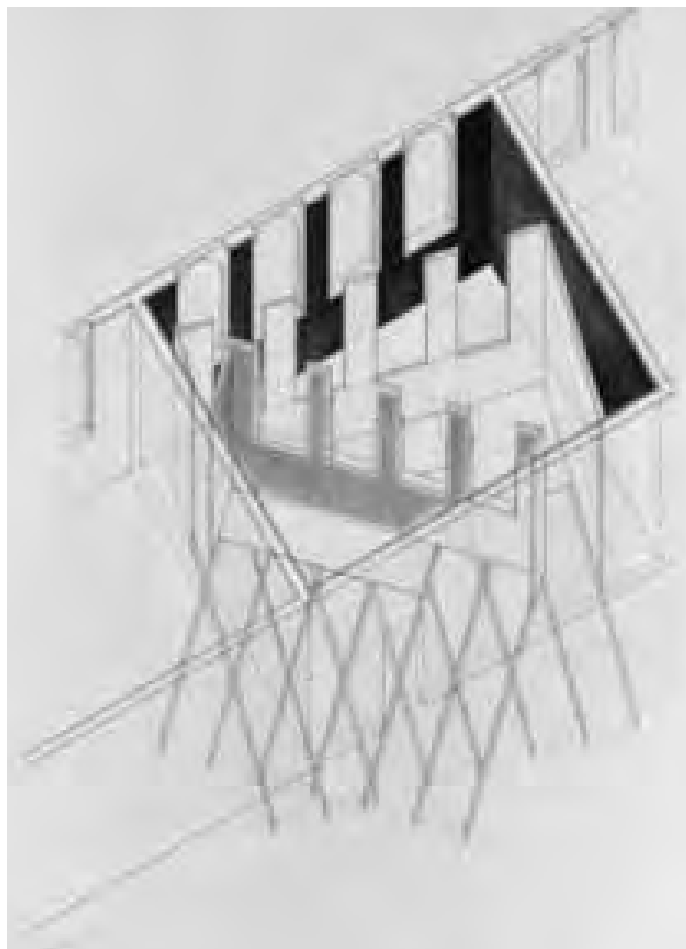
Un *Édifice* est construit pour contenir un musée qui existe déjà, le Musée d'art contemporain de Montréal, achevé en 1967. Une construction est extraite de l'autre [...] l'une en référence à l'autre. L'existence de chacune est affirmée. Des distinctions sont établies.

L'édifice existant est composé de quatre volumes cubiques reposant sur un embrasement et enfermés dans une boîte carrée. La construction tire vers l'extérieur le volume de l'édifice. Un carré est tiré du carré existant, l'un glissant sur l'autre. À nouveau, une note de suprématisme émerge du brouillard métaphorique de l'édifice existant avec des échos de la géométrie idéale des plans du début de la Renaissance et d'autres sources depuis longtemps oubliées. [...] La construction matérialise ainsi ce que l'édifice existant ne résout pas : une réalité qui soutient l'existence d'un édifice « réel ». Comme si une construction s'appropriait les lacunes de l'autre et que les deux se combinaient pour suggérer que l'édifice existant trouve sa signification dans son existence incomplète.

Melvin Charney, notes d'atelier.



Édifice, 1979 (vue extérieure).



Room 202, P.S. 1, 1979, crayon de couleur et mine de plomb sur vélin, 104 x 71cm.
Coll. Centre canadien d'architecture.

ROOM 202, P.S.1

Avant que je ne commence ce travail, l'« espace architectural », la salle 202, avait été nettoyée et les tableaux noirs dissimulés. Les murs et les plafonds avaient été repeints avec ce qu'on appelait un « rouge Matisse », une nuance de rouge qui se trouve à l'opposé du spectre des couleurs par rapport au vert institutionnel dont ils étaient à l'origine revêtus. Ce geste trahissait une impulsion à remplacer toute trace de l'ancien bâtiment par des marques esthétisantes, à créer un substitut – une tendance à effacer les traces authentiques de la mémoire culturelle au nom de cette mémoire culturelle.

La rotation créée par ce déplacement des constructions a pour effet de faire pivoter l'intérieur de la salle dans une série d'intérieurs dont le premier est peint en vert institutionnel. Une série d'extérieurs sont projetés à l'intérieur de la salle, la situant ainsi comme la matérialisation d'une institution sociale : répétition, récitation et claustration...

Room 202.

Melvin Charney, notes d'atelier.

Une version des notes d'atelier de Melvin Charney a été publiée dans *Paraboles et autres allégories. L'Œuvre de Melvin Charney : Œuvres, 1975-1990*, Montréal, Centre canadien d'architecture, 1991.



Room 202, P.S. 1, 1979, construction en bois partiellement peinte.
Installation à l'*Institute for Art and Urban Resources*. Project Studio One, New York.

ENTENDRE LE LIEU, COMPRENDRE L'ESPACE, ÉCOUTER LA SCÈNE

SERGE CARDINAL

L'écoute ordinaire, comme l'écoute du spectateur de cinéma, n'est pas une simple activité d'absorption d'un phénomène physique dans le pavillon de l'oreille. Elle engage des processus perceptifs et cognitifs complexes et concurrents qui cherchent à saisir la mouvance et l'éphémère du sonore. Plus encore, l'écoute est une activité double et divisée.

Écouter un événement acoustique, c'est d'abord éprouver une matière sonore, la plasticité du son, son mouvement dans le temps et dans l'espace ; c'est se rendre attentif aux irrégularités d'un timbre, aux fluctuations d'un volume, aux variations d'une hauteur. C'est ensuite identifier une *source*, cerner et rassembler des cellules sonores éparpillées dans le temps et dans l'espace afin de circonscrire l'identité d'un « objet » producteur de son.

Bien entendu, cette division de l'écoute n'est pas celle d'une frontière étanche et immobile. Elle installe plutôt un champ de force entre deux pôles – le son et la source – que des circonstances de diffusion, le profil d'une composition et les prédispositions d'un spectateur, poussent dans le mouvement de l'espacement ou vers l'accalmie conquise de l'unité.

Emportée dans cette fissure entre le son et la source, par cet écart qui relie, l'expérience spectatorielle de l'espace filmique se dédouble. D'une part, le spectateur fait l'expérience de la spatialité des sons. Selon le timbre particulier de chaque son mais aussi selon la liaison des sons entre eux, le spectateur forme un *lieu plastique* : un lieu issu de rapports spatiaux primitifs entre les

sons – enveloppement, voisinage, etc. –. Un lieu issu de la poussée énergétique du son et des multiples formes d'expression cinématographiques. D'autre part, le spectateur induit une série de propriétés synthétiques de chaque source identifiée. Ces propriétés lui permettent de concevoir un *espace analytique* : un espace mental qui, en accord avec la logique de scénarios d'écoute conventionnels, coordonne, encadre, complète ce qui est donné à entendre.

Non seulement la conquête d'une unité entre le son et la source produit-elle une *source sonore filmique* – un objet ayant un comportement sonore dans le monde de la fiction –, mais encore l'harmonisation du lieu plastique sonore et de l'espace analytique des sources met-elle en jeu le travail d'une *scène diégétique*. Cette étendue investie par la narration, occupée par des objets, traversée par le corps imaginaire des personnages, trouve forme sous les mouvements spatiaux des sons et trouve un encadrement logique sous la régulation de l'espace analytique.

C'est dire à quel point l'écoute et la construction de l'espace filmique sont traversées par une activité croisée de perception et de cognition. Ce sont ces multiples plis et replis, ces dédoublements de l'écoute et cette complexité de l'espace filmique que nous voudrions parcourir ici.

LA DUALITÉ DE L'ÉCOUTE

L'écoute est double et divisée. Cette dualité de l'écoute est le résultat d'une particularité importante de la réception du son. Comme l'a noté Christian Metz (1975), il y a d'abord reconnaissance d'une entité sonore ; un certain nombre de « traits

pertinents » du « signifiant acoustique » sont groupés pour former une cellule sonore : un bruissement, un clapotis, un crissement. Dans un deuxième mouvement, cette cellule sonore est comparée à l'image auditive d'une source contenue dans le savoir du spectateur. À l'écoute d'une cellule sonore, le spectateur interpelle une image auditive, « [...] defined as a psychological representation of a sound entity that exhibits an internal consistency (or coherence) in its acoustic behavior » (McAdams, 1987 : 38), lui permettant de donner une identité à ce qui est entendu¹. Après avoir perçu une cellule sonore, le spectateur y reconnaît un « objet » producteur.

Ainsi, deux gestes auditifs alternent : une saisie de la dimension acoustique puis une identification de ce qui produit les sons : « [...] la reconnaissance d'un bruit conduit directement à la question " Un bruit de quoi ? " » (Metz, 1975 : 370). L'écoute prend toujours en charge deux dimensions d'un même événement sonore. Elle saisit d'abord une pâte sonore qu'elle renvoie ensuite à un agent producteur. Le spectateur entend le son et écoute la source. L'unité conquise de la source sonore filmique est le résultat d'un rapprochement toujours précaire entre les phénomènes divisés du son et de la source.

Cette première division entraîne une série de dédoublements. Parce que l'écoute travaille simultanément sur deux dimensions, elle récolte ainsi des informations sur la structure et la matière de l'espace filmique à partir de deux bassins de données. Ces deux dimensions se croisent et se confirment ou

s'éloignent et s'infirmen. La dimension de la source et la dimension du son, non seulement permettent à l'écoute de construire un espace filmique complexe et multiple, mais obligent aussi le spectateur à fonctionner selon deux ordres perceptifs différents.

LIEU PLASTIQUE SONORE / ESPACE ANALYTIQUE DES SOURCES

Le son construit un lieu plastique – la forme concrète et sensible par laquelle le spectateur appréhende l'espace – alors que la source permet la conception de cet espace analytique abstrait, composé d'un ensemble structuré d'images auditives : ces représentations mentales des sources sonores.

Le lieu sonore, comme forme concrète, sensible et plastique, est le produit du son, de sa mouvance, de sa labilité et notamment des relations de voisinage et d'enveloppement qu'il initie. Ces relations spatiales primitives, que Jean Piaget nomme des rapports topologiques (1948), tout en faisant du lieu plastique sonore une actualisation d'une structure spatiale, continuent de livrer cette structure aux forces du sensible, aux articulations propres aux formes de l'expression².

La source, de son côté, parce qu'elle suppose un ensemble de propriétés synthétiques lors de son identification, semble favoriser davantage la conception d'un espace analytique, c'est-à-dire une structure spatiale hiérarchisée. L'espace est une structure qui organise clairement, dans des systèmes d'opposition et de hiérarchie, des objets – en l'occurrence ici les images auditives des sources – en vue de construire un ordre de la représentation, alors que le lieu plastique, tout en permettant l'avènement concret de cette structure, devient sa limite, son opacité, sa distorsion.

Il faut insister ici sur trois faits : l'espace analytique organisé autour de l'image auditive ne s'oppose pas au lieu plastique sonore ; la source du son ne s'oppose pas au son lui-même ; et l'écoute n'est pas une activité complètement divisée et paradoxale.

D'abord la nature double de l'écoute –

une écoute du son et une écoute de la source – fonctionne selon un système de relais où les deux versants de l'écoute entrent en relation concurrente, se croisent, mais quelquefois aussi se séparent, se réservent (Deliège, 1987). Il n'y a ni unité parfaite ni division totale dans l'écoute, il y a plutôt un champ de force qui tantôt favorise un renforcement, tantôt un éparpillement du son et de la source. Tout dépend des conditions de réception et de l'écriture spécifique d'un film.

De même, le lieu plastique sonore permet la construction d'un espace analytique. Les relations de voisinage, d'enveloppement et de proximité, propres aux rapports du corps avec l'espace qu'il traverse, permettent d'organiser et de comprendre les relations d'ordre et de hiérarchie menant à l'édification d'un espace analytique. Par la projection latente des dimensions du corps propre, l'espace se met à exister. Le lieu plastique et l'espace analytique ne s'opposent pas, l'un participe à l'élaboration de l'autre. Ce sont les rapports topologiques entre les sons, formant un lieu plastique, qui accompagnent le spectateur dans son organisation logique des images auditives, dans sa conception d'un espace analytique capable de rendre un récit intelligible.

Mais il ne faudrait pas croire que le lieu plastique sonore disparaît, s'engloutit dans l'espace analytique, pas plus que le son ne disparaît dans l'identification de la source. Au contraire, il résiste et quelquefois déplace, déstabilise la structure spatiale. Sous un désir d'abstraction nécessaire à la compréhension, il y a une résistance des formes de l'expression qui oblige le spectateur, lors de l'écoute, à se déplacer d'un espace analytique à un lieu plastique, et *vice versa*³. Les études inspirées des sciences cognitives oublient souvent ce déplacement et cette résistance du son et du lieu. À force d'observer comment l'appareil cognitif organise les formes du contenu afin de construire une structure spatiale cohérente, on n'observe qu'une dimension de la réception ; on oublie celle où les formes de l'expression sont reçues dans leur force d'effraction, dans leur capacité à produire un lieu plastique déjouant la supposée cohérence préalable de l'espace analytique.

BOTTOM-UP / TOP-DOWN

À cette division du son et de la source, à cet espacement du lieu et de l'espace, correspondent deux saisies complémentaires des événements acoustiques. Ces deux types de perception sont autant de manières de construire l'espace filmique.

Le premier processus de perception, nommé *bottom-up* par les sciences cognitives, procède en examinant directement les événements acoustiques :

[...] in very brief periods of time (with little or no associated memory) and organizing it automatically into such feature as edge, depth, motion, aural pitch, color and so on.

(Branigan, 1989 : 316)

D'emblée, même si ce type de perception peut s'appliquer indifféremment à la source ou au son, il semble plus près du son comme lieu plastique, plus près d'une réception des phénomènes acoustiques. Il semble plus près d'une partition de la surface acoustique. Ce type de perception est toujours investi de processus cognitifs, mais il s'attache moins à l'établissement d'un cadre situationnel qu'à l'évaluation d'un niveau plus qualitatif, plus expressif.

Un deuxième type de perception, nommé *top-down*, se fonde sur des cadres de connaissances favorisant la saisie des événements acoustiques en dehors du flux temporel, leur organisation suivant les attentes et les objectifs du spectateur, « [...] one prominent goal, for example, in organizing data in a film is the creation of a narrative, or story world » (Branigan, 1989 : 317). Ce processus de perception est plus orienté vers la source et son espace analytique, en ce sens qu'il part de groupements prédéterminés – l'image auditive – et de relations logiques pour organiser le flux sonore. Il tient moins compte de la mouvance du son que du maintien des propriétés constantes servant à la reconnaissance d'une source (McAdams, 1984).

Bien sûr ces deux types de perception se croisent et se complètent, mais ils appartiennent malgré cela à deux processus

différents d'organisation spatiale des événements acoustiques. L'un se situant plus près du lieu plastique sonore, de sa mouvance et de sa perpétuelle appropriation par l'écoute, l'autre plus près de la source et de l'espace analytique, de sa stabilité organisatrice, de sa division en éléments assemblés selon la logique des cadres de connaissances ; l'un plus près d'une évolution des formes de l'expression, l'autre plus près d'une compréhension des formes du contenu. Ces deux types de perception, se croisant et s'échangeant des éléments, s'orientent mutuellement – nous avons vu en quoi l'unité préalable de l'image auditive imposée par le savoir du spectateur déterminait l'organisation de la surface acoustique. Mais en fonction de l'écriture d'un film et des situations de réception, un type de perception peut s'avérer plus fructueux que l'autre, il peut ouvrir davantage le texte à la compréhension et au plaisir du spectateur⁴.

LA SOURCE SONORE FILMIQUE

L'écoute de la fiction, orientée vers une construction d'une scène diégétique, pose la source comme élément essentiel à la création et à la reconnaissance de cette scène. La source est l'élément pivot à partir duquel le spectateur construit la scène diégétique. Le spectateur travaille plus exactement à partir de la source sonore filmique, celle que la narration et le monde développé par elle rendent légitime (Odin, 1990 : 251).

Cette source sonore filmique est au croisement du son et de l'image auditive, au croisement d'une activité perceptive et d'une activité cognitive. Dans la mesure où l'écoute de la fiction suppose l'orientation de l'auditeur vers la source sonore filmique, les processus d'organisation de la surface acoustique tendent à rassembler les éléments sonores vers une identification de cette source. Ils sont aidés en cela par les propriétés synthétiques de l'image auditive contenue dans le savoir du spectateur. La source sonore filmique est donc le produit d'une organisation du son et d'un report des propriétés de l'image auditive sur la source contenue dans le récit filmique. L'identification acoustique est doublée d'une identification catégorielle. L'écoute de la

fiction s'effectue en un va-et-vient entre la surface acoustique et la table de nomination. Au croisement de ce mouvement émerge la source sonore filmique. Elle est l'unité minimale où convergent le son, le lieu plastique et les processus de perception de type *bottom-up*. Elle est aussi l'unité où convergent l'image auditive, l'espace analytique et la perception de type *top-down*.

La source sonore filmique est finalement cet « objet » qui occupe une scène diégétique par sa présence imaginaire et par son comportement acoustique. Si l'image auditive est plus près de l'espace analytique et le son plus près du lieu plastique, la source sonore filmique, elle, occupe une scène de manière à favoriser la coordination du lieu plastique par l'espace analytique. Et si sa partie sonore s'autorise des libertés par rapport à son identité comme source, elle participe davantage à la résistance d'un lieu qu'à la conception d'un espace.

LES RAPPORTS TOPOLOGIQUES ENTRE LES SONS

À partir d'un magma sonore, le spectateur organise, en des « [...] opérations concrètes de caractère infralogique ou spatio-temporel » (Piaget, 1948 : 534), un lieu plastique sonore qui ne tire pas uniquement sa structure de la bande image⁵ mais aussi d'une interaction entre des processus élémentaires d'organisation auditive.

Ces opérations d'organisation auditive « [...] remplacent la notion de ressemblance par celle de voisinage, la notion de différence en général par celle de différence d'ordre ou de placement » (Piaget, 1948 : 534). Toutes ces formes d'intuition primitive de l'espace reposent sur des actions du corps : placer de proche en proche, envelopper, serrer, etc. Ces rapports topologiques permettent la construction ultérieure d'un espace euclidien, sans pour autant disparaître complètement, puisqu'ils persistent sous forme de résidus, sous la forme d'une présence du corps et de son opacité (Sami-Ali, 1982 : 98).

Ces rapports topologiques sonores représentent les actions intériorisées du corps que le spectateur met d'abord au service d'une

organisation d'un lieu, et plus tard au service d'une mise en forme d'un espace illusoirement en profondeur. Le désir profond de la mise en scène classique est de « [...] pallier l'incapacité du visuel à traiter l'espace en y réinjectant fantasmatiquement la présence d'un corps », comme l'a bien souligné Jacques Aumont (1989 : 163). Mais ce corps, avant même d'être figuré, agit déjà comme pôle de structuration inconsciente de l'espace filmique. C'est aussi à partir des actions intériorisées du corps que le spectateur déploie l'espace filmique et non uniquement à partir d'opérations logiques.

LA SCÈNE DIÉGÉTIQUE

Le lieu plastique sonore se construit suivant les rapports qu'entretiennent entre eux les sons. Ces rapports plastiques, à la fois verticaux et horizontaux, produisent une spatialité propre au courant sonore ; ils induisent, suivant des rapports topologiques de voisinage, d'ordre, d'enveloppement, etc., des figures spatiales primitives mouvantes selon la transformation continue des sons et le vagabondage de l'écoute. Ce lieu sonore, lors de l'écoute de la fiction la plus traditionnelle, participe à la construction d'une scène diégétique. Cette construction, toutefois, n'oblige pas l'assujettissement total, car les rapports topologiques sonores modèlent aussi cette scène par leur résistance.

L'espace analytique se définit comme cet espace utopique que reconstruit mentalement le spectateur à partir de la suite réduite des informations que lui offre le film. Cet espace lui permet d'assurer la coordination et l'orientation de la scène, d'en escamoter les disparitions et d'en combler les inachèvements. Son appareil cognitif, suivant une série de procédures organisationnelles – généralisation, suppression, intégration, construction – et suivant des retours fréquents à un savoir structuré, établit le schéma, la cartographie globale de la scène partielle offerte par le film.

Ce sont donc des relations supralogiques entre les sources dispersées sur le cours du film qui permettent au spectateur d'insuffler une cohérence et une coordination à ce qui,

somme toute, reste toujours fragmenté : la scène diégétique. Cette organisation spatiale peut, bien sûr, être encouragée par le montage du film dans la mesure où il multiplie les indices d'orientation, de recouvrement et d'interpellation entre les fragments.

Au croisement du lieu plastique sonore et de l'espace analytique surgit la scène diégétique. La convergence des rapports entre les sons et des relations entre les sources donne, en partie, son existence à cette scène. La scène diégétique est un espace vectorisé, structuré, organisé en vue de la fiction qui s'y déroule, affectivement et cognitivement investie par le spectateur. La scène diégétique actualise une partie des composantes de l'espace et incorpore à son émergence et à son efficacité une partie du lieu.

Mais cette scène diégétique existe d'abord par l'image. Elle prend place au cinéma comme image narrativisée, une image constituée comme un espace diégétique unifié par l'action dramatique. Ce n'est qu'en liaison avec cette image narrativisée que les rapports topologiques sonores se traduisent en distance et en dimension d'une scène, ce n'est qu'en relation avec cette image narrativisée que les sources coordonnées trouvent une scène où se situer. On retrouve ici, sous un autre angle, « l'aimantation du son par l'image » pointée par Chion (1990). L'image aimante un événement acoustique à condition qu'elle soit investie d'un procès narratif minimal, à condition qu'elle soit une scène : le théâtre des événements. Mais, justement, à quelles conditions une image devient-elle une scène ?

« The conception of the Quattrocento system is that of a scenographic space, space set out as spectacle, for the eye of a spectator » (Heath, 1976 : 77). Le creusement de l'image par la perspective et son organisation systématique autour d'un œil transforment un espace plastique en une scène imaginaire où s'établit, grâce à cette systématisation, une unité de lieu et de temps qui n'attend que l'unité d'action d'une narration⁶. L'organisation des images appelle la scène et attire ainsi à elle le flottement des événements acoustiques qui y trouvent

une fonction narrative.

Cette scène prend ensuite forme par l'occupation d'un corps imaginaire : celui du personnage. L'unité supposée de ce corps devient d'autant plus importante au cinéma que la multiplication des plans et la rupture toujours présente entre eux demandent à être « suturées ». C'est ainsi que par ses déplacements, ses regards et sa dimension propre, un corps imaginaire déploie une scène diégétique ; il devient un pôle d'identification et de transfert, il engage la possibilité d'une appropriation kinesthésique simulée de l'espace par le spectateur.

Cette scène diégétique, tracée par l'organisation visuelle et par le corps du personnage, n'est cependant pas marquée par la plénitude : les investissements spatiaux ne recouvrent jamais la totalité de la scène. Son unité – unité de lieu, de temps et d'action – n'est pas égale à sa plénitude, à sa saturation, elle est égale à la cohérence de ses fragments. Cohérence assurée par l'action du personnage ; cohérence confirmée aussi par la capacité de l'espace analytique à combler les omissions et à coordonner les restes ; cohérence maintenue, finalement, par la capacité d'un processus narratif à fournir une fonction narrative au lieu plastique sonore. La cohérence du cinéma dominant tient à la capacité du texte filmique et du travail du spectateur d'assurer l'unité et non la totalité de la scène (Colin, 1992 : 37).

Cette unité de la scène est donc une unité de la vue autour de la perspective et du point de vue : une unité de lieu, de temps et d'action autour du corps du personnage et de son mouvement.

Les rapports topologiques sonores scelleront cette unité de la scène diégétique lorsqu'ils pourront être spatialisés sur les mouvements des objets, des personnages et sur les regards de ces derniers. Les rapports horizontaux et verticaux entre les sons deviennent alors des mouvements et des distances sur une scène. Les qualités spatiales attribuables à la composition des sons sont reportées, en partie, à la scène diégétique, lui conférant des dimensions imaginaires qu'elle n'a pas. Mais en partie seulement,

car le lieu sonore, on l'a déjà souligné, résiste à son parfait englobement. De l'autre côté, l'organisation systématique des sources, selon un espace analytique, participera à la coordination, à l'orientation et à la nomination de la scène.

Ces relations supralogiques entre les sources, même si elles arrivent à compléter les béances, à induire des prolongements, ne comblent pas pour autant la scène. Elles permettent seulement d'en assurer la cohérence, d'en supposer des ouvertures et des fermetures, d'inscrire la scène lacunaire dans un cadre de compréhension plus large. Elles ne comblent pas les absences, elles les articulent. De toute manière, le comblement total ne serait ni économique ni efficace dans la mesure où la compréhension d'une action d'un personnage sur une scène ne demande pas d'actualiser tout l'espace⁷.

LES RELATIONS SUPRALOGIQUES ENTRE LES SOURCES

Venons-en justement au travail qu'effectue le spectateur lorsqu'il combine les sources sonores filmiques entre elles afin d'établir l'identité et les contours de la scène diégétique. Pour assurer la cohérence spatiale du récit, le spectateur organise l'espace analytique dans le temps, il pose le cadre d'interprétation de la scène, il retrouve les cadres de connaissances qui rassemblent les images auditives correspondant aux sources sonores filmiques (Bregman, 1990). Il le fait par quatre opérations sur le texte de base : la généralisation, la suppression, l'intégration et la construction. Ce sont ces quatre macro-règles que Van Dijk (1984) a pointées comme nécessaires à la compréhension d'un discours.

Afin de garantir l'identité et l'unité de la scène, le spectateur doit pouvoir rassembler l'ensemble des sources sous un dénominateur commun compatible avec ce que lui propose l'image du film. Le spectateur applique ici la règle de généralisation qui permet de ramener le multiple à une seule proposition synthétique. C'est ainsi que les bruits de vaisselle, les bribes de conversation ou une musique en sourdine deviennent les indices d'un seul espace analytique (le restaurant) que la scène

diégétique va dévoiler de façon partielle.

Cette première règle n'est pas sans en appeler une autre qui lui est corollaire : la règle de suppression. Comme la compréhension du récit par le spectateur se fonde d'abord sur la clarté et l'économie de l'information, il est impératif que soit éliminé ce qui apparaît comme superflu. Pour ce faire, tout comme pour la règle de généralisation, la règle de suppression prend appui sur ce que propose la narration, c'est-à-dire l'enjeu essentiel de la scène et de l'action qui s'y déroule. C'est donc autour de ce noyau dramatique que la règle de généralisation « [...] abstrait les propriétés essentielles des objets, des propriétés ou des relations [...] » et que la règle de suppression « [...] enlève des propositions entières d'une base de texte donnée » (Van Dijk, 1984 : 58).

La règle d'intégration consiste, quant à elle, à intégrer à une proposition préalable détaillée et exhaustive du texte filmique une autre proposition subséquente qui s'y loge parfaitement. Ainsi, le spectateur ramène et rassemble des informations dispersées autour d'un noyau donné par le texte filmique. Lorsqu'au fil du texte un espace analytique se met en place, toutes les informations ultérieures sont rapportées et intégrées à cet espace. De cette façon, toute nouvelle actualisation de l'espace par un déploiement inédit de la scène n'entraîne pas automatiquement la reformulation complète du schéma spatial. Ainsi, les informations déjà connues se trouvent confirmées à nouveau tandis que les nouvelles informations spatiales trouvent à s'intégrer dans l'ensemble, dans la mesure où elles ne bouleversent pas la logique essentielle de l'espace.

Finalement, la quatrième règle (la règle de construction) permet au spectateur d'organiser l'information que lui fournit le discours filmique. Cette règle fonctionne de façon particulière puisqu'elle réduit l'information de la base de texte en introduisant des informations qu'il ne contient pas. Elle construit un espace analytique – pourvoyeur d'une identité et d'une cohérence de la scène diégétique – à

partir de données qui ne renvoient pas explicitement et directement à cet espace. C'est donc à un travail de déduction, de comblement, que se livre le spectateur afin d'établir un cadre spatial global à la scène. À partir d'indices, de fragments disparates et partiels, le spectateur construit un espace analytique global qui permettra la cohérence, l'unité d'une scène diégétique.

Bien entendu, ces quatre macro-règles ne traitent pas indépendamment l'information sonore et l'information visuelle. Les données visuelles et sonores se croisent, s'accumulent, se suppriment, s'intègrent mutuellement. L'application des quatre règles, au fil du texte, suppose aussi une interaction variable et multiple entre la scène diégétique, l'espace analytique et le savoir du spectateur.

CONCLUSION

Le spectateur, plongé dans le noir, enveloppé de sons venant s'absorber dans son corps, convoque son écoute de la fiction. Le flux sonore déversé dans la salle est alors découpé, organisé et structuré par le savoir du spectateur, créant de la sorte des sources sonores filmiques ayant un comportement acoustique sur une scène diégétique instaurée en partie par l'image. Parmi les images auditives contenues dans son savoir, le spectateur reconnaît des sources sonores filmiques, initiatrices d'un monde fictif aux dimensions spatiales imaginaires. L'écoute de la fiction consiste notamment en cela : glisser de l'événement réel de diffusion sonore dans la salle à un univers fictionnel doté de dimensions spatiales où des sources sonores imaginaires sont des points de repère.

Dans le sillage de cette transformation, par un investissement fantasmatique et par des processus cognitifs, les macro-règles servent à coordonner ces repères, elles servent à ordonner et à limiter la scène diégétique. L'écoute de la fiction s'assure ainsi de la lisibilité spatiale d'un récit ; elle trace la cartographie stable – l'espace analytique – d'une fiction par ailleurs en continuuel déplacement sur le temps de la réception. Mais la compréhension auditive n'est qu'une

part de l'activité spectatorielle.

L'écoute de la fiction, c'est aussi une écoute spectatorielle capable de générer du sens en suivant le timbre d'un son, en étant attentive au volume, à la hauteur, à la situation spatiale d'une occurrence sonore. Le spectateur, rejoint par l'événement acoustique, n'a qu'à tendre l'oreille pour saisir les nuances d'un son.

L'oreille spectatorielle tresse aussi le profil d'une composition sonore dont la forme établit le lieu plastique sonore. Sautillant d'un son à un autre, amalgamant plusieurs sons simultanés, le spectateur enveloppe, relie, désarticule pour recomposer plus tard une matière sonore, dressant du coup un lieu sonore aux limites mobiles et aux dimensions variables.

Ce balancement entre l'iconique et le plastique multiplie les divisions et les dédoublements polarisés mais jamais dissociés : le son et la source, le lieu et l'espace, l'écoute du son ou de la source. Ces pôles sous tension inaugurent des champs de bataille : la source sonore filmique, la scène diégétique, l'écoute de la fiction. Des zones conflictuelles où le moi spectatorial clivé peut tendre vers l'unité circonscrite ou le débordement de la déconstruction.

NOTES

1. Les recherches récentes sur l'audition, d'inspiration cognitive, développent avec force ce concept d'images auditives. Ces représentations mentales seraient des outils de premier ordre dans la partition du magma sonore en objets significatifs et dans l'édification, lorsque cela l'exige, d'une scène sonore cohérente répondant à des scénarios d'écoute conventionnels. Bien sûr, ces images auditives prennent diverses formes selon les contextes de réception. Si, au cinéma, le désir de fiction oriente l'écoute vers le repérage de sources sonores construisant un monde possible consistant, l'écoute musicale, elle, convoque d'autres types d'images auditives ; il s'agit alors pour l'auditeur moins de reconnaître un instrument que de relever des harmonies, des groupes rythmiques, etc. Voir à ce sujet les travaux d'I. Deliège et de S. McAdams.

2. J. Aumont, dans son article « L'Espace et la matière », suppose ce même type de poussée du lieu sur l'espace réglé de la représentation lorsqu'il analyse les vibrations de la lumière contre l'inertie des noirs, les

mouvements de caméra contre les mouvements devant la caméra dans *La Règle du jeu* (Jean Renoir, 1938).

3. Cette dialectique, entre la construction d'un espace stable, transparent et opératoire et des forces spatiales pliant et dépliant un lieu aux formes et aux dimensions transitoires, est exposée par Sami-Ali (1982 : 84-85).

4. « Ainsi à l'audition ou à la lecture d'un texte, l'individu peut relever des indices qui lui indiqueront à quel type de situation il est fait référence : il met alors en œuvre la stratégie adéquate pour cerner ce processus. Mais ces premiers indices ne sont pas porteurs d'information autre que situationnelle. Des indices particuliers interviendront donc sur un autre plan davantage qualitatif : ce sont ces derniers qui établiront la représentation spécifique au texte et retiendront les éléments propres à son style, à son organisation sémantique, expressive, etc. » (Deliège, 1992 : 32).

5. Ici, il s'agit de nuancer, au passage, une position à saveur polémique de Michel Chion qui, dans le but de battre en brèche le discours exclusif des défenseurs de l'autonomie de la bande son face à l'image, soutient qu'il n'y a pas, à proprement parler, de liens entre les sons à part ceux qui sont provoqués par le pouvoir d'aimantation de l'image (1990 : 60). Nous croyons plutôt que le travail de l'écoute du spectateur exige que des liens entre les sons soient construits, même si à une étape supérieure de la réception il arrive souvent (mais pas toujours) que ces liaisons se soient atténuées sous l'impératif de compréhension narrative.

6. « C'est qu'avant d'être peuplé de rôles [l'espace scénique] parle tout seul et se trouve mobilisé par le " jeu " d'un seul acteur : c'est un espace entièrement défini par un système oculaire en lui contraint » (Schefer, 1969 : 83).

7. Et puis, plus fondamentalement, l'articulation du manque, plutôt que son comblement, détermine et alimente la pulsion percevante (le regard comme l'écoute) au

cinéma. En cela, la construction de l'espace filmique par le son et par l'écoute ne fait que redoubler la part imaginaire du signifiant.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AUMONT, J. [1989] : *L'Œil interminable. Cinéma et peinture*, Paris, Librairie Séguier ;
[1980] : « L'Espace et la matière », *La Théorie du film*, Paris, Albatros, coll. « Ça/ Cinéma », 9-20.
BRANIGAN, E. [1989] : « Sound and Epistemology in Film », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 47, n° 4, 311-324.
BREGMAN, A.S. [1990] : *Auditory Scene Analysis : the Perceptual Organization of Sound*,

Cambridge, MIT Press.

CHION, M. [1990] : *L'Audio-vision*, Paris, Nathan, coll. « Nathan-Université ».

COLIN, M. [1992] : « La Sémiologie du cinéma comme science cognitive », *Cinéma, télévision, cognition*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. « Processus discursifs », 25-45.

DELIÈGE, I. [1992] : « De l'activité perceptive à la représentation mentale de la musique », *Analyse Musicale*, 28, 29-35 ;

[1987] : « Le Parallélisme, support d'une analyse auditive de la musique : vers un modèle des parcours cognitifs de l'information musicale. Application au *Syrinx* de Debussy », *Analyse Musicale*, 6, 73-79.

HEATH, S. [1976] : « Narrative Space », *Screen*, 17 (3), 68-112.

McADAMS, S. [1987] : « Music : A Science of the Mind ? », *Contemporary Music Review*, vol. 2, n° 1, 1-61 ;

[1984] : « The Auditory Image : a Metaphor for Musical and Psychological Research on Auditory Organization », *Cognitive Processes in the Perception of Art*, Amsterdam, New York et Oxford, North-Holland Publisher, 289-323.

METZ, C. [1975] : « Le Perçu et le nommé », *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 345-377.

PIAGET, J., et B. INHELDER [1948] : *La Représentation de l'espace chez l'enfant*, Paris, P.U.F., coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine ».

SAMI-ALI [1982] : *L'Espace imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », (c1974).

SCHEFER, J.L. [1969] : *Scénographie d'un tableau*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel ».

ODIN, R. [1990] : *Cinéma et production de sens*, Paris, Armand Colin.

VAN DIJK, T.A. [1984] : « Macrostructures sémantiques et cadres de connaissances dans la compréhension du discours », *Il était une fois... Compréhension et souvenir de récits*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 49-84.

RÉSUMÉS/ABSTRACTS

Identité et répétition

François Latraverse – page 7

Sur le terrain de la théorie de l'art, une des questions principales auxquelles la problématique de la répétition du motif dans l'art contemporain doit faire face est celle de l'identité et de la différence dans la reprise. Sur le terrain de la philosophie, une des questions que la problématique de « suivre une règle » doit considérer est celle de savoir quel fondement donner à l'opération d'application correcte de la règle. Le but de ces brèves remarques est de montrer que l'identité ne peut être décidée sur la base de la seule perception et qu'elle engage au contraire les notions d'interprétation, de communauté et de jugement collectif.

One of the main questions in modern theories of art deals with identity and difference in relation to various occurrences of a "motif". One of the main philosophical problems related to the argument concerning rules and their applications is to know what foundations can insure the correct application of a rule. The following remarks aim at showing that the basis for identity cannot be perceptual only, but must imply also interpretation, communities, and collective judgment.

Sur l'impossible retour du même

Fernande Saint-Martin – page 13

Sémiotiquement lié à la notion de signifiant et de référent immuables, le concept de répétition résiste mal aux nouvelles ouvertures de l'épistémologie contemporaine, incarnées dans la relativité perspectiviste, la linguistique contextualiste, la sémantique psychanalytique, etc. De même, les bases pseudo-scientifiques des « répétitions esthétiques » – et la vacuité conceptuelle des « acting out » dits répétitifs – exigent un réexamen de ce paradigme du post-modernisme.

Linked to notions of fixed signifiers and referents, the concept of repetition is challenged by contemporary epistemological developments, following relativistic physics, contextualist linguistics, psychoanalytical semantics, etc. Moreover, the pseudo-scientific foundations of "aesthetic repetitions" – and the conceptual emptiness of acting-out gestures – lead to a re-examination of this postmodernist paradigm.

Les images vidéo

ou la répétition dans la « reliance »

Monique Langlois – page 21

L'art vidéo implique les images et les sons. Il oblige à des emprunts conceptuels et structuraux à différents domaines de l'art et du savoir qui se situent au moment de la conception des œuvres. À partir des concepts de *correspondance verticale* et de *correspondance horizontale* (C. Baudelaire), adaptés de la poésie à l'art vidéo, des bandes vidéo (paysages)

de vidéastes québécois sont examinées. La *correspondance verticale* fait état d'emprunts à différents domaines du savoir alors que la *correspondance horizontale* se situe du côté du domaine des arts. Les résultats de l'analyse indiquent des *correspondances* multidirectionnelles qui contribuent à l'*unicité* d'œuvres dont les emprunts s'avèrent partie prenante de la fabrication d'images sonores hybrides. C'est au montage que la *reliance* (M. Maffesoli) prend place et que de nouveaux espaces de création sont inventés.

Video art mixes images and sounds that leads to conceptual and structural borrowings from different artistic or theoretical fields, presents at the moment of conception of the work. Using the concepts of *vertical correspondence* and *horizontal correspondence* (C. Baudelaire), adapted from poetry to video, video tapes (landscapes) produced by videasts from Québec will be studied. *Vertical correspondences* imply borrowings from different theoretical fields, and *horizontal correspondences*, borrowings from artistic fields. Results indicate that multidirectional *correspondences* contribute to the *unicity* of works, whose hybrid sound-images are made possible by these borrowings. It is at the editing stage that the *reliance* (M. Maffesoli) takes place and that new spaces of creation are invented.

L'inénarrable

Des effets de la répétition sur la narration

Marie-Laure Bardèche – page 29

La répétition littéraire est un principe de production littéraire dont certains écrivains contemporains font un usage systématique. Dans l'œuvre de M. Duras, trois textes manifestent de manière frappante leur appartenance à la classe des « œuvres en reprise » : *Aurélia Steiner*, *Aurélia Steiner* et *Aurélia Steiner*. Leur analyse permet d'observer l'effet de la répétition sur les composantes du récit. Perturbant les règles de l'imposition du nom, de l'attribution des traits, de la distribution des rôles dans la narration, la répétition affecte la composition traditionnelle du « personnage » et remet en question l'opposition catégorielle de l'identité et de l'altérité. La prédilection pour le récit répétitif marque chez Duras la volonté de raconter l'inénarrable, ou, du moins, de manifester l'indicible : l'Holocauste.

Literal repetition is a principle of literary production and some contemporary writers systematically use this process. Among the works of M. Duras, three texts belong to the class of "œuvres en reprise", in accordance with Genette's terminology; these are: *Aurélia Steiner*, *Aurélia Steiner* and *Aurélia Steiner*. As it appears in these texts, repetition disturbs the modes of narration and the construction of a "character". By assigning the same name, features and functions to different individuals (or the reverse), repetition brings

into question the concept of identity. This predilection for the "récit répétitif" betrays Duras' wish to tell what cannot be told, namely the Holocaust.

Abductions et répétitions esthétiques

Louis Francœur – page 39

Les signes artistiques, dans leur incessant mouvement d'apparition, de regroupement, de convergence sont les effets signifiés, les *interprétants*, de la sémiotique interprétative de la vie culturelle elle-même. Regroupés en séries culturelles, ils apparaissent sous forme d'abductions esthétiques ou de répétitions esthétiques selon qu'ils participent de la logique inférentielle *ampliative*, de type synthétique, ou de la logique inférentielle *explicative*, de type analytique. Ainsi, l'abduction ou hypothèse originelle s'oppose à la répétition esthétique en ce qu'elle est processus de changement, « projection libérante », source unique de visions inédites du monde.

Artistic signs in their never-ending movement of emergence, convergence and grouping are the signified effects, the *interpretants*, actually the pivotal signs in the act that interprets the very life of culture. Grouped in cultural series, they take the form of esthetic abductions, when they partake of an *ampliative* inferential logic, of a synthetic type; or the form of esthetic repetitions, when they are the recurring manifestations of an *explicative* inferential logic of an analytic type. Thus, abduction, also called the original hypothesis, is radically opposed to any form of esthetic repetition, inasmuch as it is essentially dynamic, a process of change, a "liberating projection" of the conceiving and thinking mind, the one and only source of new visions of the word.

Pour une poétique du cycle

Marie Francœur – page 47

L'observation de répétitions esthétiques dans les œuvres formant un ensemble cyclique ou sériel nous amène à poser l'hypothèse que de tels systèmes sémiotiques obéissent à une logique que nous nommerons logique de la continuité ou encore logique de l'expressivité dépliée. La modélisation peircienne de tels ensembles permet de saisir, à travers la multiplication des répliques artistiques d'un même *symbole*, le complexe nomique qui préside à la structuration d'une œuvre unique et multiple tout à la fois. Le cycle, qu'il soit ouvert ou fermé, est un processus et un système qui n'atteint sa signification que lorsqu'il est envisagé comme ensemble.

The observation of esthetic repetitions in works of art or literature forming cycles or series leads us to express the hypothesis that such semiotic systems are governed by a logic of continuity or of ever-unfolding expressivity. By referring to C.S. Peirce's formal logic of

signs, it becomes possible to explain the phenomenon of the multiplication of artistic replicas all linked in a single cycle or series as the many manifestations of one symbol or set of laws governing the ensemble. Whether it be opened or closed, a cycle is a system and process whose signification is grasped only when apprehended in its totality.

... et si le signe ne se poursuivait qu'à force de répétition ?

Manon Regimbald – page 61

C'est à partir d'une perspective sémiotique, soit le pragmatisme, que nous tenterons de découvrir, sous la puissance de la répétition en arts visuels, un lieu d'élaboration du signe. Pour aborder ce site rhétorique, nous avons emprunté les trois modes catégoriels desquels relève le signe peircien et qui serviront à distinguer la répétition selon son apparition première, son action seconde et la continuité in(dé)finie qu'entraîne son mouvement oscillatoire qui provisoirement masque la mort du signe, dans l'intervalle entre cette perte qu'elle s'obstine à montrer et le désir qu'elle soulève. Dès ses débuts, ne veille-t-elle pas à en tromper la mortalité ?

Using the semiotic perspective of pragmatism, we shall attempt to discover a place for the sign through the force of repetition in visual arts. To take up this rhetorical point of view, we borrow the three categorical modes of Peirce's semiotics to distinguish repetition by its first appearance, its second action and the infinite or indefinite continuity maintained by its oscillatory movement provisionally masking the death of the sign, in the interval between the loss that it insists on showing and the desire

that it arouses. From the beginning, does it not try to fool mortality ?

Qu'en est-il du néo dans la Néo-avant-garde ?
Hal Foster – page 71

Ce texte utilise et modifie à ses fins un modèle mis au point par les études structuralistes – particulièrement celles de Lacan et d'Althusser dans le retour qu'ils ont respectivement effectué à Freud et à Marx. Ce modèle permet de démontrer que la signification du travail de l'Avant-garde – ce travail de *rupture* artistique fondamentale – n'a pas été pleinement saisie quand il s'est fait (dans les années dix et vingt) mais qu'elle a pu l'être en *après-coup*, dans le retour qu'a effectué sur l'Avant-garde la Néo-avant-garde (au cours des années cinquante et soixante). Ce retour – qui a pu apparaître à certains comme une simple opération de répétition – a permis en réalité d'approfondir les «trouées» de l'Avant-garde historique, de les relier les unes aux autres et d'en comprendre enfin la cohérence jusqu'alors inconnaissable.

This text uses and modifies a model developed by structuralist studies, especially those of Lacan and Althusser, in the return that they respectively made to Freud and Marx. This model shows that the meaning of the work of the Avant Garde, a work of fundamental artistic rupture, was not fully understood when it was done in the teens and twenties of this century, but that it was understood only afterwards when the New Avant Garde returned to the Avant Garde (during the fifties and sixties). This return, which might have appeared to some as a simple repetition, actually made it possible to deepen the «gaps» of the historic Avant Garde, connect them to each other, and at last under-

stand their coherence, which had been unknowable before.

Entendre le lieu, comprendre l'espace,
écouter la scène

Serge Cardinal – page 94

Cet article cherche à décrire la place et le rôle des occurrences sonores et de leur écoute dans la construction de l'espace filmique par le spectateur. Dans la mesure où l'oreille spectatorielle doit composer avec les deux versants d'une occurrence sonore – d'un côté le *son* avec sa qualité acoustique, sa plasticité et de l'autre côté la *source* avec son identité, son comportement – l'espace filmique va se diversifier, s'enrichir en suivant cette division de l'écoute. Ainsi, partagé entre la compréhension de l'espace par les sources et la perception de la spatialité des sons, le spectateur voyage entre une activité cognitive capable de dresser le cadre situationnel d'un récit et une appréciation qualitative penchée sur la matière, la plasticité du texte filmique.

This article attempts to describe the place and role of sound occurrences and listening to them in the construction of the spectator's film space. To the extent that the spectator's ear has to deal with the two sides of a sound occurrence, i.e. on one hand the sound with its acoustic quality and plasticity, and, on the other hand, the source with its identity and behavior, the film space has to be diversified and enriched by following this division in listening. Thus, divided between understanding the space by sources and perceiving the spatiality of sounds, the spectator travels between a cognitive activity, capable of constructing the situational frame of the narrative, and a qualitative appreciation of the matter and plasticity of the film text.

NOTICES BIOGRAPHIQUES

Marie-Laure Bardèche

Professeure agrégée de Lettres modernes, Marie-Laure Bardèche est l'auteure d'une thèse sur *La Répétition : un principe de production littéraire* (EHESS, 1995). Elle mène une recherche en sémiotique textuelle et en poétique, relative aux modalités énonciatives et aux représentations formelles de l'intertextualité restreinte dans les œuvres du 20^e siècle (notamment Ponge, Simon, Queneau, Duras et Robbe-Grillet).

Hal Foster

Hal Foster enseigne l'histoire de l'art et la littérature comparée à l'Université Cornell (Ithaca, New York). Directeur de la revue *October*, il est également auteur de *Recoding : Art, Spectacle ; Cultural Poetics* (Bay Press, 1985), *Compulsive Beauty* (M.I.T. Press, 1993) et *The Return of the Real* (M.I.T. Press, sous presse).

Louis Francœur

Louis Francœur est professeur titulaire à l'Université Laval où il enseigne depuis 1973. Auteur de deux ouvrages de sémiotique, *Les signes s'envolent. Pour une sémiotique des actes de langage culturels* (1985) et *Grimoire de l'art, grammaire de l'être* (1994, en coll. avec M. Francœur) ; il a aussi fait paraître de nombreuses autres publications portant sur la sémiotique de la littérature, du théâtre et de la culture.

Marie Francœur

Marie Francœur est titulaire d'un doctorat ès lettres, auteure d'une thèse en sémiotique de la littérature comparée, de deux ouvrages de sémiotique, *Confrontations. Jalons pour une sémiosis comparative des textes littéraires* (1985) et *Grimoire de l'art, grammaire de l'être* (1994, en coll. avec L. Francœur) et de plusieurs articles en sémiotique littéraire et en théorie de la littérature comparée.

Johanne Lamoureux

Johanne Lamoureux est professeure agrégée au département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal. Elle est l'auteure de plusieurs catalogues d'expositions et d'articles portant sur la théorie du pittoresque, les séquelles de *l'in situ* et sur la rhétorique des expositions, parus notamment dans *Anyplace* (sous la dir. de C. Davidson, Cambridge, M.I.T., 1995) et dans *Thinking About Exhibitions* (sous la dir. de R. Greenberg, B. Ferguson et S. Nairne, Londres, Routledge, sous presse). Elle est aussi la commissaire de l'exposition *Seeing in Tongues. Le Bout de la langue. La Langue et les arts visuels au Québec* (Vancouver, U.B.C., Morris et Helen Belkin Gallery, 1995).

Monique Langlois

Monique Langlois est diplômée de l'Université de Montréal et de l'Université de Paris-X, Nanterre. Elle enseigne au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal et fait partie du Groupe de recherche en arts médiatiques (GRAM) du département d'arts plastiques de la même université. À titre de théoricienne et critique d'art, elle a publié dans *Espace, EtcMontréal, Vie des Arts*. Elle a également participé à des catalogues d'exposition et à des ouvrages collectifs portant sur l'esthétique et la sémiotique.

François Latraverse

François Latraverse est professeur titulaire de philosophie à l'Université du Québec à Montréal, où il enseigne principalement la philosophie du langage, la sémiotique générale et son histoire, Wittgenstein et quelques autres sujets apparentés. Ses publications portent sur divers aspects de la pensée de Wittgenstein, sur la pragmatique et des questions de sémiotique générale.

Manon Regimbald

Manon Regimbald est chargée de cours aux départements des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi et d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Sa thèse de doctorat abordait l'installation dans une perspective sémiotique. Ses recherches postdoctorales (CRSH) portent sur la rhétorique en arts actuels, plus particulièrement sur le sublime. Commissaire indépendante, coresponsable des programmes des colloques annuels de la *Société canadienne d'esthétique* (de 1990-1992) et collaboratrice régulière aux revues *Esse* (1984-1987) et *EtcMontréal* (1988-1993), elle a publié aussi dans *Protée, Horizons philosophiques, Les Herbes rouges, Espace, Les cahiers de philosophie*.

Fernande Saint-Martin

Fernande Saint-Martin, poète, essayiste et théoricienne de l'art, poursuit depuis quinze ans une recherche sur les fondements du langage visuel et des théories de l'interprétation de l'art. Ses principaux ouvrages sont : *Fondements topologiques de la peinture* (1980), *Sémiologie du langage visuel* (1987) et *La Théorie de la Gestalt et l'art visuel* (1990).

Serge Cardinal

Serge Cardinal a terminé un mémoire de maîtrise sur la construction de l'espace filmique par le son et l'écoute. Il est présentement membre du groupe de recherche *Cinéma et Mélancolie* (UQAC) et travaille pour la revue *Cinemas* où il vient de publier un article intitulé « L'Espace dissonant » qui porte sur les relations entre le point de vue et le point d'écoute au cinéma. Il termine également un moyen métrage de fiction.

PROCHAINS NUMÉROS

- Volume 24 / n° 1 : Rhétoriques du visible
 Volume 24 / n° 2 : Les interférences
 Volume 24 / n° 3 : Espaces du dehors

Les personnes qui désirent soumettre un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un de ces dossiers sont priées de faire parvenir leur texte dès que possible à la direction de *Protée*.

DÉJÀ PARUS

(Les numéros précédents sont disponibles sur demande. Le sommaire de chacun des numéros est expédié gratuitement aux personnes qui en font la demande. Il est possible d'obtenir un tiré à part des articles contre des frais de traitement.)

- Vol. 15 / n° 1 : Archéologie de la modernité. Responsables : Jean-Guy Hudon et Pierre Ouellet.
 Vol. 15 / n° 2 : La traductique. Responsable : Annie Brisset.
 Vol. 15 / n° 3 : L'épreuve du texte (description et métalangage). Responsable : Maryse Souchart.
 Vol. 16 / n° 1/2 : Le point de vue fait signe (épuisé). Responsables : Marie Carani, André Gaudreault, Pierre Ouellet et Fernand Roy.
 Vol. 16 / n° 3 : La divulgation du savoir. Responsable : Bernard Schiele.
 Vol. 17 / n° 1 : Les images de la scène. Responsable : Rodrigue Villeneuve.
 Vol. 17 / n° 2 : Lecture et mauvais genres. Responsable : Paul Bleton.
 Vol. 17 / n° 3 : Esthétiques des années trente. Responsable : Régine Robin.
 Vol. 18 / n° 1 : Rythmes. Responsable : Lucie Bourassa.
 Vol. 18 / n° 2 : Discours : sémantiques et cognitions. Responsables : Khadiyatoula Fall, Maryse Souchart et Georges Vignaux.
 Vol. 18 / n° 3 : La reproduction photographique comme signe. Responsable : Marie Carani.
 Vol. 19 / n° 1 : Narratologies : États des lieux. Responsable : François Jost.
 Vol. 19 / n° 2 : Sémiotiques du quotidien. Responsable : Jean-Pierre Vidal.
 Vol. 19 / n° 3 : Le cinéma et les autres arts. Responsables : Denis Bellemare et Rodrigue Villeneuve.
 Vol. 20 / n° 1 : La transmission. Responsable : Anne Élane Cliche.
 Vol. 20 / n° 2 : Signes et gestes. Responsable : Jean-Marcel Léard.
 Vol. 20 / n° 3 : Elle Signe. Responsables : Christine Klein-Lataud et Agnès Whitfield.
 Vol. 21 / n° 1 : Schémas. Responsables : Denis Bertrand et Louise Milot.
 Vol. 21 / n° 2 : Sémiotique de l'affect. Responsable : Christiane Kègle.
 Vol. 21 / n° 3 : Gestualités (en collaboration avec la revue *Assaph* de l'Université de Tel-Aviv). Responsables : Patrice Pavis et Rodrigue Villeneuve.
 Vol. 22 / n° 1 : Représentations de l'Autre. Responsable : Gilles Thérien.
 Vol. 22 / n° 2 : Le lieu commun. Responsables : Eric Landowski et Andrea Semprini.
 Vol. 22 / n° 3 : Le faux. Responsables : Richard Saint-Gelais et Marilyn Randall.
 Vol. 23 / n° 1 : La perception. Expressions et Interprétations. Responsables : Hervé Bouchard, Jean Châteauvert et Adel G. El Zaim.
 Vol. 23 / n° 2 : Style et sémosis. Responsable : Andrée Mercier.
 Vol. 23 / n° 3 : Répétitions esthétiques. Responsable : Manon Regimbald.

FORMULE D'ABONNEMENT 1 an/ 3 numéros

Veillez m'abonner à *PROTÉE*. Mon chèque ou mandat-poste ci-joint couvre trois numéros à partir du volume ____ n° ____.

VERSION IMPRIMÉE

Canada (T.T.C.)	33,04\$ (étudiants 17,09\$)
États-Unis	34\$
Autres pays	39\$

VERSION ÉLECTRONIQUE

	Disquette 1,4/1,2 Mo <input type="checkbox"/> Internet <input type="checkbox"/>
	Macintosh <input type="checkbox"/> Windows <input type="checkbox"/>
Canada (T.T.C.)	13,64\$ (étudiants 7,98\$)
États-Unis	17,09\$
Autres pays	17,09\$

Nom _____

Adresse _____

Adresse électronique _____

Expédier à : *PROTÉE*, Département des arts et lettres,
 Université du Québec à Chicoutimi
 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens; mandat-poste en dollars canadiens.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la sémiotique, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la signification.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de l'iconographie. Les oeuvres choisies doivent être inédites. Protée fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis.

Chaque numéro de la revue se partage en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, les enjeux et les objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs présents. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites (d'un maximum de vingt (20) pages dactylographiées chacune) et ne doit pas dépasser quatre-vingt (80) pages de la revue (soit un maximum de dix (10) contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier, et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres compétents du Comité de lecture ou à défaut à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction ci-contre.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de Protée sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page de leur texte, en haut, le titre de l'article : sous ce titre, à gauche, leur nom, le nom de leur institution ou de leur lieu de résidence ;
2. de présenter leur texte dactylographié à double interligne (25 lignes par page) ;
3. de numéroter consécutivement les notes et de les regrouper à la fin de l'article ;
4. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation ;
5. de mettre en italique, dans les notes, le titre de livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :

A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Éd. du Sagittaire, 1935, p. 37.

A. Goldschlager, « Le Discours autoritaire », *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, n° 4, hiver 1974, p. 41-46 ;
6. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :

BENVENISTE, É. [1966] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, 163-176.

GREIMAS, A.-J. et J. COURTÈS [1979] : *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette ;
7. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent ; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multidictionnaire des difficultés de la langue française*, Montréal, Québec/Amérique, 1988) concernant les titres dans le corps du texte ;
8. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers ;
9. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne, en augmentant la marge normale du texte de l'équivalent de six caractères à gauche ;
10. de limiter leur texte à un maximum d'une vingtaine de pages ;
11. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 pouces) contenant leur document ; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : *MacWrite*) et, exceptionnellement, ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés ;
12. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10po (200 x 250cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIFF.